بسم الله الرحمن الرحيم



جامعة اليرموك

كلية الفنون الجميلة

قسم الموسيقا

تطوّر أساليب الأداء على آلة الكمان في الأعمال الموسيقية الأردنية

Performance Methodologies Development on the Violin in Jordanian Musical Works

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات درجة الماجستير في تخصص الموسيقا في جامعة اليرموك

إعداد

جورج أسعد جورج جبرائيل

إشراف

الدكتور نبيل الدراس

12/ 12/ 2007م

تطوّر أساليب الأداء على آلة الكمان في الأعمال الموسيقية الأردنية

إعداد

جورج أسعد جورج جبرائيل

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات درجة الماجستير في تخصص الموسيقا في جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

وافق عليها

د .نبيل صالح الدراس..مشرفاً ورئيســاً.

أستاذ مشارك في جامعة اليرموك

أ . د .حمد عبدالله الهبّاد.. عضواً.

أستاذ في المعهد العالي للموسيقا_الكويت

أ . د .عبد الحميد عبد الوهاب حمام.......................................عضواً.

أستاذ في جامعة اليرموك

د. محمد طه غوانمة ....عضواً.

أستاذ مشارك في جامعة اليرموك

12/ 12 /2007م

الإهداء

إلى والدي الحبيب

إلى أمي الحنون

إلى زوجتي الغالية وأولادي الذين ضحّوا براحتهم

من أجلي

شكر وتقدير

يتقدم الباحث بجزيل الشكر والعرفان إلى ***الدكتور نبيل الدراس*** المشرف على هذه الدراسة، لرعايته ومتابعته للباحث، والعمل على إخراج هذه الدراسة في صورتها النهائية.

كما ويتقدم الباحث بالشكر والتقدير إلى الأساتذة الأفاضل في لجنة المناقشة ***الأستاذ الدكتور حمد القباد والأستاذ الدكتور عبد الحميد حمام والدكتور محمد غوانمة*** لتفضلهم بالموافقة على مناقشة الدراسة. كما ويتقدم بالشكر إلى المؤسسات والأساتذة والأصدقاء على مساعدتهم الكريمة بتقديم الإرشادات والمعلومات القيمة، ويخص بالذكر:

- جامعة اليرموك
- مؤسسة الإذاعة والتلفزيون
- الأكاديمية الأردنية للموسيقا
- المعهد الوطني للموسيقا
- الدكتور رامي حداد
- الدكتور وائل حداد
- الدكتور أيمن تيسير
- الآنسة سهى عمش
- السيد يوسف أسعد
- السيد يوسف مرعب

المحتوى

قائمة النماذج

قائمة الأشكال

الملخص بالعربية

جبرائيل، جورج أسعد جورج. "تطوّر أساليب الأداء على آلة الكمان في الأعمال الموسيقية الأردنية". رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، 2007.

(المشرف : الدكتور نبيل الدراس)

هدفت هذه الدراسة إلى التعرف إلى أساليب الأداء على آلة الكمان في الأعمال الموسيقية الأردنية، وإلى الظروف التي ساعدت على إبراز تلك الآلة في الأداء الموسيقي في الأردن، كما هدفت إلى التعرف على الجماليات التعبيرية التي يمكن أن تحققها تلك الأساليب. ولتحقيق أهداف الدراسة قام الباحث بالاطلاع على عدد كبير من الأعمال الموسيقية الأردنية في مكتبة الإذاعة الأردنية، كما قام بدراسة تسجيلات مشروع مسح التراث الموسيقي الأردني في الأكاديمية الأردنية للموسيقا، إضافة إلى زيارة العديد من الاستوديوهات المحلية مثل: استوديو الفنون للإنتاج الفني، واستوديو أبناء غازي الشرقاوي للإنتاج الفني، واستوديو صوت عمان للإنتاج الفني، حيث درس العديد من الأعمال الموسيقية ذات التوزيع الموسيقي الحديث، كما قام بزيارات خاصة لبعض الملحنين والمؤلفين الأردنيين والاستماع إلى أعمالهم الموسيقية الخاصة. وقد تكونت عينة الدراسة من واحد وثلاثين(31)عملاً موسيقياً أردنياً بما تتضمنه من أساليب أداء.

تناول الباحث في هذه الدراسة تطوّر أساليب الأداء على آلة الكمان في الأعمال الموسيقية الأردنية، حيث قسّم الباحثُ هذه الدراسة إلى خمسة فصول جاءت كما يلي:

الفصل الأول: تناول الباحث في هذا الفصل مقدمة الدراسة ومشكلتها وأهميتها وأهدافها، إضافة إلى المنهجية التي اتبعها الباحث.

الفصل الثاني: اشتمل هذا الفصل على الدراسات السابقة التي ارتبطت بموضوع هذه الدراسة بشكل مباشر أو غير مباشر.

الفصل الثالث: تحدث الباحث في هذا الفصل عن التقنيات العزفية على آلة الكمان التي تؤديها اليد اليسرى واليمنى طبقاً للمدارس الأوروبية. وقد آثر الحديث أولاً عن آلة الكمان في الأردن، مركزاً الاهتمام على عازفي الكمان ومحاولاً تصنيفهم إلى خمسة أجيال. كما تناول الباحث في هذا الفصل أجزاء آلة الكمان.

الفصل الرابع: اشتمل هذا الفصل على الطريقة التي اتبعها الباحث في إجراء هذه الدراسة، كما حدد مجتمع الدراسة وعينتها، إضافة إلى الإجراءات التي اتبعها من أجل إتمام الدراسة، حيث قام بدراسة عينة من الأعمال الأردنية بما تتضمنه من أساليب أداء مختلفة. ولأجل التأكد من تنوع الأعمال الموسيقية، قام الباحث بالاطلاع على الأرشيف الخاص بتلك الأعمال والتعرف على جميع المعلومات الخاصة فيها، وقد اتبع الباحث في إجراء هذه الدراسة، الترتيب التالي لأساليب أداء اليد اليسرى واليمنى، وذلك طبقاً لدرجة أهمية استخدام تلك الأساليب في الأعمال الأردنية:

أساليب أداء اليد اليسرى: فيبراتو (Vibrato)، جليساندو (Glissando)، فلاجوليه (Flageolet)، بورتامنتو (Portamento).

أساليب أداء اليد اليمنى: ليجاتو (Legato)، ستاكاتو (Staccato)، ديتاشيه (Detache)، بتسيكاتو (Pizzicato) ، ماركاتو (Marcato)، سبيكاتو (Spiccato).

الفصل الخامس: تناول الباحث في هذا الفصل النتائج التي تم التوصل إليها، والتي من أبرزها التعرف إلى أساليب الأداء على آلة الكمان المستخدمة في الأعمال الموسيقية الأردنية، وهذه

الأساليب هي:

أولاً- **أساليب أداء اليد اليسرى**: الفيبراتو، الجليساندو، الفلاجوليه، البورتامنتو. وهذا ما يتفق مع طبيعة تلك الأعمال ذات الطابع الغنائي، حيث تقوم تلك الأساليب بإبراز العديد من الميزات التعبيرية للأعمال الموسيقية، وتلعب دوراً هاماً في تطور العملية الأدائية وبعث روح التذوّق والجمال، فهي التي تمنح الأداء حياة وتعبيراً. إذ يمكن الاستفادة من تلك الأساليب في إمكانية تغيير الطابع الصوتي الصادر من آلة الكمان وجعلها آلة جديدة لها صفتها الصوتية الخاصة المميزة؛ وذلك من خلال تقريب صوت الكمان من صوت آلة الفلوت أو الكولنة أو الناي، إضافة إلى إمكانية تقريب صوتها من الصوت البشري، من خلال ترجمة ما يقوم به المغني من حركات صوتية بمحاولة تقليده، مما زاد من أهمية دور المؤدي وظهور سمة الارتجال الفردي في الأداء. كما وتساعد تلك الأساليب في تسهيل عملية الأداء لبعض الأجزاء التي تحتوي على صعوبات في الانتقال بين الأوضاع.

ثانياً- **أساليب أداء اليد اليمنى**: الليجاتو، الستاكاتو، الديتاشيه، البتسيكاتو، الماركاتو، السبيكاتو، وما تحققه هذه الأساليب من مزايا عديدة تنعكس في خدمة الأعمال الموسيقية، حيث أن استخدام أشكال القوس المتنوعة (المتقطعة والموصولة) وتحديد الجزء الذي يتم الجر عليه والمساحة المستخدمة من طول القوس، تلعب دوراً هاماً في عملية الأداء وتساعد في إثراء العملية التعبيرية للأعمال الموسيقية. فيمكن الاستفادة من استخدام أشكال القوس المتنوعة في إحداث اندفاعه أكبر للسلاسل النغمية السريعة تماشياً مع الطريقة التفاعلية للعمل الموسيقي وخدمة الفكرة التعبيرية المطلوبة، مما يساعد على تكوين موتيفات مترابطة. كما ويمكن الاستفادة من تلك الأساليب في تعميق الإحساس بالإيقاع، وذلك من خلال إبراز الضغوط

الإيقاعية المنغمة لبعض الأشكال الإيقاعية. كما ويساعد استخدام تلك الأساليب أيضاً على إمكانية أداء الانتقالات اللحنية المختلفة بطريقة سلسة وأنيقة، إضافة إلى الاستفادة منها في مساندة الضغوط الإيقاعية للنص الشعري في العمل الموسيقي.

كما تم التعرف إلى الظروف التي ساعدت على إبراز آلة الكمان في الموسيقا في الأردن والتي من أبرزها: إيفاد البعثات العلمية في مجال الموسيقا إلى أعرق الجامعات في الدول المختلفة، وإنشاء العديد من الصروح العلمية في مجال الموسيقا (المعهد الموسيقي الأردني، وقسم الموسيقا في جامعة اليرموك، والمعهد الوطني للموسيقا، والأكاديمية الأردنية للموسيقا، وقسم الفنون الموسيقية في الجامعة الأردنية)، والدور الكبير لوسائل الإعلام (المسموعة والمرئية-المسموعة) كالراديو والتلفزيون في توجيه الذوق الموسيقي، وظهور العديد من الفرق الموسيقية (فرقة الإذاعة والتلفزيون، وفرقة النغم العربي، وفرقة الفحيص، وأوركسترا المعهد الوطني للموسيقا، وفرقة نقابة الفنانين) حيث لعب الكمان دوراً أساسياً في تشكيل بناء تلك الفرق.

الفصل الأول

خلفية الدراسة وأهميتها

الفصل الأول

خلفية الدراسة وأهميتها

المقدمة

للفنون عدةُ تعاريف فمنها ما يعني التعبير الصادق عن الأحاسيس والانفعـالات التـي تخرج عن نفس الفنان، ومن تعاريفها أيضـاً أنهـا تسجيـلٌ لصورِ الواقع بطريقـة تثيـرُ اهتمام المستمع بها، فهي تنبـع مـن الوجـدان وتتأثـر بالبيئة المحيطـة بالفنـان نفسـه (شموط، 2002، ص 16).

تُعرّف المعاجم الأداء الموسيقي على أنه "عملية إبداعية لإعادة خلق العمل الموسـيقي بخبرة الوسائل الأدائيـة " (Musical Encyclopedia, 1974, p583). والموسـيقا مـن الفنون الأدائية السمعية، التي تختلف عن بقية الفنون الأخرى كالرسم والأدب والنحت، فـي كونها فناً زمانياً يعكس الواقع من خلال نماذج فنية صوتية، وهذا يحتاج إلى "فعـل" إعـادة الخلق عبر المؤدي. وعملية الأداء ليست عملية ميكانيكيةً، بل إنها مسالة ذهنية، إذ يجب على المؤدي أن يتمكن من سماع النغم في دماغه وأن يتخيله قبل خروج الصوت من الآلة. ويشير أوير (Auer) في كتابه " Violin playing as I teach It " إلى أنه لا يمكن أبداً تطـوير أداءٍ متقنٍ بدون قوة تركيز (Auer, 1980, p30).

إن المدونة الموسيقية لأي عمل موسيقي لا تحقق التعبير الصوتيّ الدقيق لذلك العمـل ولا لكينونته دون عمليةِ أداءٍ إبداعيةٍ تمنحُهُ الحياة والإحساس ليصبح مقبولاً ومعروفاً من قبل الناس. فالعمل الموسيقي يعيش في عمق المستمع كمادة صوتية مـسموعة، وبالتـالي فـإن خصوصية الموسيقا نابعة من طبيعتها، ومن الوحدة المنطقية بين ذلك العمل وأدائه.

تطوّرت نظرة المجتمع الأردني إلى الموسيقا منذ بداية السبعينات، وذلك بعد تأسيس المعهد الموسيقي الأردني (1966)، والبدء في إرسال البعثات الدراسية في مجال الموسيقا، وبالتالي مع عودة بعض العازفين المتميزين بالأداء ممن تسلّحوا بالعلوم الموسيقية الأكاديمية، مما كان له كبير الأثر في الانتقال النوعي نحو الأداء والتعليم. فتم إنشاء قسم الموسيقا في جامعة اليرموك (1983)، والمعهد الوطني للموسيقا (1985)، والأكاديمية الأردنية للموسيقا (1989)، وقسم الفنون الموسيقية في الجامعة الأردنية (2001)، إضافةً إلى المؤسسات الموسيقية الخاصة من مراكز ومعاهد وغيرها. وقد ساهم الانتشار الواسع لهذه الصروح في دفع الحركة الثقافية والموسيقية في الأردن بكافة أبعادها. كما وكان لوسائل الإعلام (المسموعة والمرئية-المسموعة) كالراديو والتلفزيون، دوراً هاماً في هذا التطور من خلال توجيه الذوق الموسيقي(حمام، 2003، ص1).

آلة الكمان (violin) من الآلات الموسيقية التي دخلت في عملية أداء الموسيقا العربية حديثا نسبياً في أواخر القرن التاسع عشر (1865)، على يد أنطوان الشوا الذي يعد من أمهر عازفي آلة الكمان، واعتُرف بها رسمياً ضمن التخت العربي في مؤتمر القاهرة سنة (1932)، ويعتبر سامي أنطوان الشوا مؤسس المدرسةِ العربيةِ في العزف على آلة الكمان، فهو من أوائل العازفين لآلة الكمان الذي نال لقب أمير الكمان. حيث كان يرافق حفلات أم كلثوم ويشارك تخت محمد عبد الوهاب في العشرينات، إضافة إلى أنه كان يقدم حفلاً كاملاً يعزف فيه على الكمان المنفرد (طنّوس، 2006، ص26).

مما لا شك فيه بأن البدء بدراسة هذه الآلة يعتمد على الأساليب والتقنيات والتدريبات طبقاً لمدارس آلة الكمان الأوروبية، وقد استطاع بعض عازفي الكمان العرب أمثال أنور منسي، وعبود عبد العال، وأمين غصن شلالا وغيرهم الاستفادة من ذلك في تطوير تقنياتهم

العزفية أثناء دراستهم على أيدي مدرسين أوروبيين. وبالتالي فإن الاستفادة من الأساليب الأوروبية على آلة الكمان، قد تؤهل العازف وتجعله قادراً على أداء الموسيقا بمختلف لهجاتها، وتعمل على توسيع آفاقه الفكرية، فالاحتواء الفكري لأساليب الأداء على آلة الكمان يساعد العازفين في استحداث طرق وأساليب لتلك الآلة.

أن لآلة الكمان قدرة وافرة تمكّنها من التكيف مع التنوّع اللانهائي من أشكال التعبير، إذ يمكنها أن تؤدي الأشكال المختلفة كالسرعة والبطء، وأشكال القوس المتنوعة بكل سهولة، لما تتمتع به من صفات الفخامة والدفئ في عملية الأداء، بالإضافة إلى امتلاكها مدى واسعاً من المساحة الصوتية. كما ويقع على كاهلها العبء الأكبر في عملية أداء المؤلفات الموسيقية؛ إذ يسند إليها في الغالب الأجزاء الرئيسة في تلك المؤلفات.

فبعد أن دخلت آلة الكمان التخت العربي وأصبحت ركيزة الفرقة العربية الحديثة، توسّع دورها في الموسيقا العربية واشتمل على مصاحبةُ الغناء، وأداء القوالب الموسيقية الآلية، وأداء أجزاء منفردة ضمن عمل غنائي أو عزف أوركسترالي، وأداءُ الفواصلِ الموسيقية في الأعمال الغنائية، وأداءُ خطوطٍ خاصة مكتوبة لآلة الكمان تختلف عن خط اللحن الرئيس للعمل الموسيقي، وأداءُ أعمالٍ موسيقية مؤلفة خصيصاً لآلة الكمان (طنوس، 2006، ص30).

وبالرجوع إلى بعض التسجيلات القديمة للأعمال الموسيقية الأردنية تبين أنّ وظيفة آلة الكمان باشتراكها مع بقية آلات التخت العربي الذي كان يتكون من العود والناي والقانون والرق، كانت تتمثل بمصاحبة المغني أثناء الغناء إضافةً إلى أداء الارتجالات، وقد تمتد إلى إعادة المقاطع الغنائية بطريقه آلية من خلال ترجمة ما يقوم به المغني بمحاولة تقليده، مما ساعد على ظهورِ أسلوب الارتجال الفردي في اللحن الثابت، وهيمنة دور المؤدي في العملية

الإبداعية، حتى أصبحت مهارة العازف وقدرته على الارتجال والخلق سمة من سمات التميز الموسيقي التي يختص بها الموهوبون من الموسيقيين.

ثم جاءت مرحلةٌ جديدةٌ في الثمانينات، غلب عليها الطابع الأكاديمي المتمثل في قراءة النوتة الموسيقية واستخدام تقنيات الكمان المختلفة وتطور أساليب الأداء، وقد احتلت الكمانُ مكانةً خاصةً بين الآلات الموسيقية على اختلاف أنواعها، وأصبحت محور الفرقة الموسيقية وتم مضاعفة عددِها وتقسيمِها إلى قسمين رئيسين: الكمان الأول والكمان الثاني اقتباساً للشكل الغربي، فاعتمد الموسيقيون الأردنيون الشكل الجديد للفرقة الموسيقية، وأصبح أسلوب تعدد الأصوات يُستخدم في الكتابة لآلة الكمان، من خلال كتابة خطوطٍ خاصة لهذه الآلة تختلف عن خط اللحن الرئيس. وقد كان للتعرف على تقنيات آلة الكمان التي تم اكتسابها من خلال مناهج التعليم العالمية ومن خلال العازفين الذين تشكلت منهم الفرق دور كبير في هذا التطور، إذ أصبح للأردن طرائقه الموسيقية المختلفة التي تعتبر وسائل مرحلية للوصول إلى أساليب عربية جديدة في التعبير (حمام، 2003، ص1).

لاحظ الباحث من خلال عمله كعازف للكمان ومُدرس لهذه الآلة أنّ هناك بصمة واضحة في تطور أساليب الأداء على آلة الكمان في الأعمال الموسيقية الأردنية، وأنّ أهم الشروط الأساسية لرفع مستوى الأداء على آلة الكمان يكمن في فهم العازف كيفية أداء تلك الأساليب بشكل منطقي واضح، مما قد يساهم في تنمية آفاقه الفكرية.

من هنا هدف الباحث في هذه الدراسة إلى التعرف إلى أساليب الأداء على آلة الكمان في الأعمال الموسيقية الأردنية، بالإضافة إلى التعرف على كيفية أداء تلك الأساليب عالمياً، وصولاً إلى أساليب من شأنها رفع مستوى الأداء على آلة الكمان، وذلك من خلال دراسة العديد من الأعمال الموسيقية الأردنية التي تحتوي على أساليب أداء آلة الكمان.

مشكلة الدراسة:

بالرغم من تطوّر أساليب الأداء على آلة الكمان واختلاف وظيفتها واستخدام التقنيات العالمية فيها، ولعبها دوراً جديداً تم تعميمه في أداء الأعمال الموسيقية الأردنيـــة، إلاّ أن قلـــة الدراسات المتعلقة بتطوّر أساليب الأداء على آلة الكمان في الأعمال الموسيقية الأردنية دفعت الباحث إلى محاولة التعرف على أمثله لهذه الأعمال ومدى تطور أساليب أداء آلة الكمان فيها، وبما أن هذه الأساليب لم تجد ذلك الأهتمام من تحليل و توضيح لها، كان لا بد من أن تجد هذه المشكلة بحثاً يتناولها، محاولاً أن يجعلها في متناول عازفي آلة الكمان؛ لتشكل مرجعية فـــي توضيح تلك الأساليب الأدائية، سيما وأن العديد من عازفي الكمان يواجهون صعوبات تقنيـــةٍ كبيرةٍ.

أهمية الدراسة:

تكمن أهمية هذه الدراسة في أنها تتناول تطور عملية الأداء الموسيقي فـــي الثقافـــة الموسيقية الأردنية كموضوعٍ مستجدٍ على الساحة المحلية، وتتعزز أهميةُ هذه الدراسة كونهـــا من الدراسات الأولى في هذا المجال، حيث عنيت بتطور أساليب الأداء على آلة الكمان فـــي الأعمال الموسيقية الأردنية، مما قد تساهم في تحقيق الاستمرارية والتقدم من خلال الوصول إلى مستوى أداء جيد ومتميز على آلة الكمان، والمحافظة على وجود هذه الآلة لتسمو وترقى في أداء الموروث الموسيقي الأردني.

أهداف الدراسة:

أولاً – الهدف الرئيس:

التعرف إلى أساليب الأداء على آلة الكمان في الأعمال الموسيقية الأردنية.

ثانياً – الأهداف العامة:

1- التعرف إلى الظروف التي ساعدت على إبراز آلة الكمان في الأداء الموسيقي في الأردن.

2- التعرف إلى بعض الجماليات التعبيرية التي يمكن أن تتحقق من خلال استخدام أساليب الأداء على آلة الكمان في الأعمال الموسيقية الأردنية.

حدود الدراسة:

الحدود المكانية: المملكة الأردنية الهاشمية.

الحدود الزمانية: منذ النصف الثاني من القرن العشرين، ولغاية بدايات القرن الواحد والعشرين.

الحدود الموضوعية: أساليب الأداء على آلة الكمان في الأعمال الموسيقية الأردنية.

منهج الدراسة:

سوف يستخدم الباحث المنهج الوصفي-المقارن نظراً لملاءمته أغراض الدراسة، وهذا ما يمثل خطوة أولى نحو تحقيق فهم صحيح لواقع عملية الأداء على آلة الكمان في الأردن، حيث يمكن الإحاطة بأبعاد هذا الواقع أثناء النظر إلى ظواهره وسماته.

الفصل الثاني

الدراسات السابقة

الفصل الثاني

الدراسات السابقة

الدراسة الأولى:

رضا رجب حسنين " أثر التدريب على الكمان الغربي في ممارسة العزف على الكمان الشرقي ".

جاء الهدف من هذه الدراسة إلى التعرف على أثر التدريب على الكمان الغربي والتسوية الغربية للآلة في ممارسة العزف على الكمان الشرقي، حيث افترض الباحث أن التدريب على الكمان الغربي يساعد في تحسين العزف على الكمان الشرقي. وقامت الدراسة للإجابة على السؤال التالي:

- هل يرتقي مستوى العزف على الكمان الشرقي إذا نال العازف تدريباً على الكمان الغربي؟

وقد استخدام الباحث في هذه الدراسة المنهج التجريبي لعينة من الطلبة الذين قضوا مدة خمسة أشهر بمعدل (40) ساعة لكل طالب قابلة للزيادة. وقد تعرضت هذه الدراسة إلى الإمكانيات التقنية للآلة، والعزف على الكمان عن طريق التدريب بالتقنيات الغربية للموسيقا المصرية.

ترتبط هذه الدراسة بموضوع الدراسة الحالية من خلال الاستفادة من استخدام التقنيات العالمية في العزف على آلة الكمان وتطويعها في أداء الأعمال الموسيقية العربية.

الدراسة الثانية:

سعيد حسن رجب " الصعوبات التي تواجه دارسي آلة الكمان العربي ".

تسعى هذه الدراسة إلى تحديد الصعوبات التي تواجه دارسي آلة الكمان العربي، ومعرفة الأسباب ومحاولة التوصل لتذليل هذه الصعوبات؛ لتحسين مستوى أداء الطلاب في

العزف الفردي والجماعي، وقد استعرض الباحث الصعوبات التي تتعلق بالدارسين، من حيث المنهج الدراسي والصعوبات التي تتعلق بالآلة – وضع الآلة – اليد اليمنى واليد اليسرى. واعتمد الباحث نماذجاً من قوالب الموسيقا العربية مثل (السماعي، اللونجا، المقطوعة) في اختيار عينة بحثه، واقترح الباحث حلولاً جديدة لبعض الفقرات الصعبة. وقد اتبع الباحث المنهج التجريبي نظام المجموعات المتكافئة (أي مجموعة تجريبية ومجموعة ضابطة).

أسفرت نتائج هذه الدراسة إلى أن الحلول الجديدة المقترحة لبعض الفقرات الصعبة، قد أدت إلى سهولة عزفها وتحسين أدائها، وذلك من خلال تفوق المجموعة التجريبية على المجموعة الضابطة بنتيجة 100%.

تتفق هذه الدراسة مع موضوع الدراسة الحالية في الاهتمام بتحسين مستوى الأداء على آلة الكمان.

الدراسة الثالثة:

سعيد فهمي محمد عوض " الأساليب المختلفة لبعض الرواد الأوائل على آلة الكمان في مصر ".

جاء الهدف من هذه الدراسة إلى التعرف على أساليب عزف آلة الكمان في مصر من خلال بعض الرواد وهم: إبراهيم سهلون (1840 – 1920)، سامي الشوا (1887 – 1960)، أحمد الحفناوي (1916 – 1990)، أنور منسي (1922 – 1961)، وعطية شرارة (1923 –)، وصولاً إلى أساليب من شأنها رفع مستوى الأداء على آلة الكمان. وكشفت الدراسة عن أوجه التشابه والاختلاف في أساليب عزف آلة الكمان في مصر من حيث: تسوية الآلة، الحليات، التظليل، الفيبراتو، الجليساندو، الأوضاع، البتسيكاتو وأشكال القوس، كما

حاولت معرفة إمكانية إيجاد أساليب تقنية لآلة الكمان العربي، وإشكالية طرق المدارس المختلفة الأوروبية في أن تكون قادرة وحدها على إرساء الدعائم الأساسية لعازف الكمان العربي.

وقد أسفرت نتائج هذه الدراسة إلى أن نسبة كبيرة منهم استخدم تسوية الأوتار العربية المصرية، واستخدم اثنان منهم التسوية الأوروبية أيضاً، أما بالنسبة لأساليب العزف باليد اليسرى واليمنى، فقد بدءوا جميعُهُم بالدراسة الأوروبية، إلا أن تفهمهم للموسيقا العربية كان له كبير الأثر في خلق شخصياتهم المتميزة، علماً بأن الدراسة الأوروبية وحدها لا تكفي لإعداد عازف كمان عربي متميز.

ترتبط هذه الدراسة بموضوع الدراسة الحالية في أنها تتناول الأساليب المختلفة في العزف على آلة الكمان من حيث: تسوية الآلة، الحليات، التظليل، الفيبراتو، الجليساندو، الأوضاع، البتسيكاتو، وتقنيات القوس المختلفة.

الدراسة الرابعة:

سمير رشاد " مشكلات ترقيم الأصابع وتحديد الأقواس بالنسبة لدارسي آلة الكمان وإمكانية التغلب عليها ".

لمس الباحث من خلال تدريسه لآلة الكمان مشكلة ترقيم الأصابع وتحديد الأقواس بالنسبة لدارسي هذه الآلة، الأمر الذي دفع الباحث للقيام بهذه الدراسة لإيجاد حلول للتغلب عليها. وقد قامت هذه الدراسة للإجابة على السؤالين الآتيين:

1- هل اقتراح ترقيم لبعض الفقرات في المقطوعات الموسيقية بدلاً من الترقيم المكتوب على المدونات يؤدي إلى سهولة العزف وتحسين الأداء؟

2- هل اقتراح تقويس لبعض الفقرات في المقطوعات الموسيقية بدلاً من التقويس المكتوب على المدونات يؤدي إلى سهولة العزف وتحسين الأداء؟

وقد قام الباحث بدراسة تحليلية لعينة البحث المكونة من مجموعة من النماذج المختارة من المؤلفات الموسيقية العالمية الخاصة بآلة الكمان، مع اقتراح ترقيم وتقويس لتلك النماذج من قبل الباحث مختلف عن الترقيم والتقويس المكتوب بالمدونات الموسيقية، كما وقام الباحث ببناء استمارة استطلاع رأى لمجموعة من الخبراء. وقد كانت نتائج استطلاع الرأي في صالح الترقيم بنسبة 72% وفي صالح التقويس بنسبة 72%. وفي ضوء ذلك يمكن الإجابة على سؤالي البحث كالتالي: أن اقتراح ترقيم وتقويس لبعض الفقرات في المقطوعات الموسيقية بدلاً من الترقيم والتقويس المكتوب على المدونات يؤدي إلى سهولة العزف وتحسين الأداء.

ترتبط هذه الدراسة بموضوع الدراسة الحالية في أنها تناولت شرح مفصّل لأساليب العزف باليد اليسرى واليمنى، إضافة إلى الترقيم (Fingering) والتقويس (Bowing).

الدراسة الخامسة:

فايزة قطب " دور آلة الرباب في الحياة الاجتماعية المصرية في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ".

هدفت هذه الدراسة إلى جمع وتدوين كل ما يتعلق بآلة الرباب سواء من الناحية التاريخية أو الاجتماعية أو الموسيقية، ودراسة مدى تأثير تلك الآلة على الحياة الاجتماعية للشعب المصري، والعمل على كيفية الحفاظ عل هذه الآلة وتراثها الشعبي الذي امتد أجيالاً وقروناً طويلة على مرّ العصور.

وقد استخدمت الباحثةُ المنهج التاريخي، واستندت في دراستها إلى عدة مصادر بِـدأً بالمراجع والمؤلفات والأبحاث التي تعرضت إلى هذا الموضوع، وصولاً إلى المسح الميداني وذلك عن طريق جمع التراث الشعبي من أقوال الـرواد والمغنيـين الـشعبيين مـن قـرى ومحافظات القطر المصري.

وفي نتائج الدراسة تشير الباحثة إلى الأثر الكبير لهذه الآلة على الحيـاة الاجتماعيـة المصرية في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، حيث لعبت الموسيقا والغنـاء دوراً مهمـاً وكانت المتنفس الوحيد للشعب المصري في هذه الفترة، وقد كانت آلة الربـاب هـي الآلـة الشعبية التي تعبّر عن مشاعر الشعب وأحاسيسه وأحزانه . وقد كشفت هذه الدراسة أن آلـة الرباب من أولى الآلات القوسية التي تطورت منها آلة الكمان.

ترتبط هذه الدراسة بموضوع الدراسة الحالية في أن آلة الربـاب هـي الجـد الأول للآلات القوسية، أي أنها الأصل في تطور آلة الكمان وأسرتها، إضافة إلى أن آلة الربابب التي احتلت مكاناً في التخت العربي في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، شغلته بعد ذلـك آلـة الكمان في نهاية القرن التاسع عشر والقرن العشرين.

الدراسة السادسة:

كمال شفيق رزق " التقدم في عزف الكمان، بعض مشكلاته وكيفية التغلب عليها ".

ناقشت هذه الدراسة مشكلات العزف على آلة الكمان ومحاولة التغلب عليهـا، وقـد تناول الباحث في دراسة اليد اليسرى وما تختص به من تقنيات ترتكز على أسـاليب هامـة تتمثل في: الوحدة التقنية الخاصة بحركة الذراع والمرفـق والإبهـام والإصـبع، وإصـدار الصوت، والفيبراتو. كما وقام الباحث بتوضيح بعض المشكلات الخاصة باختلاف نسبة طول

أو قصر ذراع العازف التي تلعب دوراً هاماً في مدى استمرار وتقدم العازف. أما بالنسبة لليد اليمنى فقد استعرض الباحث أهم أساسيات الوظيفة الحركية لها والتي تشتمل على: التحكم في مسكة القوس، وحركة القوس، وإصدار الصوت، والحركة العامة لوحدة عمل الذراع الأيمن.

اتبع الباحث المنهج الوصفي، وأسفرت نتائج الدراسة عن ضرورة التغلب على نواحي القصور في دراسة الكمان بكلية التربية الموسيقية، بهدف الارتقاء بمهارات العزف.

ترتبط هذه الدراسة بموضوع الدراسة الحالية في أنها تتناول أساليب العزف على آلة الكمـــان لكل من اليد اليمنى واليسرى.

الفصل الثالث

التقنيات العزفية على آلة الكمان

- آلة الكمان في الأردن
- أجزاء آلة الكمان
- تقنيات اليد اليسرى
- تقنيات اليد اليمنى

الفصل الثالث

التقنيات العزفية على آلة الكمان

آلة الكمان في الأردن:

إن لآلة الكمان وقعاً حسناً في نفس الإنسان الأردني، وهي تحتل مكانة عالية ومرموقة في الموسيقا الأردنية، حيث لعبت دوراً هاماً في الأعمال الأردنية وأصبحت من الآلات الرئيسة في الفرق الموسيقية الحديثة، وتم استخدام بقية آلات فصيلتها: التشيللو، والكونترباص، وبدرجةٍ اقل الفيولا، مما ساعد الموسيقيين على الاستفادة من الشكل الجديد للفرقة الموسيقية، واستغلال تقنيات آلة الكمان في تطوير مهاراتهم الموسيقية.

كذلك فقد قام بعض الموسيقيين الأردنيين باستخدام أغاني التراث الشعبي كنواة لأعمال موسيقية في أشكال عالمية، وذلك باستخدام الأساليب الأوروبية في الكتابة للآلات الموسيقية. مما يساعد في الحفاظ على الموروث الموسيقي الأردني ونشره إلى مختلف أرجاء الوطن العربي والعالم (غوانمة، 1997، ص22).

بدأ ظهور آلة الكمان في الأردن مع بداية تشكيل أول فرقة موسيقية للقسم الموسيقي في الإذاعة الأردنية، وكان ذلك في رام الله في الخمسينات، حيث كانت تضم في بداية نشأتها عدداً قليلاً من عازفي الكمان الذين يمثلون الجيل الأول، ويذكر منهم: جليل ركب، وجورج جبران، وفريد السلفيتي، وهم كغيرهم من الموسيقيين العرب الذين اعتمدوا على فطنتهم وحافظتهم في تطوير مهاراتهم الأدائية. ومع انتقال القسم الموسيقي إلى عمان عام (1959)، زاد إعجاب المتذوقين لآلة الكمان وظهر الجيل الثاني من العازفين يذكر منهم: كريم سمعان، وبسام قعوار، وشفيق الحلته، وعيسى زيادة، وحنّا قيالة، وروجية قيالة، ومحمد الأدهم،

وخضر عزّام، وفؤاد ملص، والياس فزع الذي كان يعزف على آلة الكمان والأكورديون، وعيسى البلة، وكرامة حدّاد، ونعيم البلة، وعبد الله سلامة.

أمّا الجيل الثالث الذي يمثله عبّاس الضعيفي، ويونس الخطيب، وصبحي عبده موسى، وأنطون شمعون، وعبد الإله دعيس، ومحمد عبد الله، وأسعد جورج، ومصطفى شعشاعة، وعمر فحماوي، ومحمد هزاع، وعبدالله الشوبكي، ومحمد فضل، وسمير بغدادي، وصبحي الشرقاوي، ومحمد يونس، وسيف الدين شحادة، فقد برز في فترة السبعينات ومنتصف الثمانينات.

ومع نهاية الثمانينات وبداية التسعينات يظهر الجيل الحالي (جيل الشباب) ومنهم: أحمد شحادة، وعبد السلام حداد، وصالح عبد الحليم، وفراس حتر، وصقر عبدو موسى، ورائد سلامة، وجورج أسعد، وعبد دخان، ورومل أيوب، وشريف الخطيب، وغاندي حداد، وحسين دغيمات، وحسن ميناوي، ويحيى قسوس، وبسام الشلول، ومحمد واصف، ومعتصم مطالقة وجبران أسعد، ووليد الشافعي.

والآن يتشكل جيل جديد من عازفي الكمان الموهوبين الذين لا يزال البعض منهم على مقاعد الدراسة، ويشاركون في العديد من النشاطات الموسيقية يذكر منهم: نبيه بولص، وباسل ثيودوري، وباسل خوري، ومحمد طهبوب، وعبيدة ماضي، ويعرب سميرات، وهاني الخطيب.

لعب الكمان دوراً أساسياً في تشكيل بناء الفرق الموسيقية الأردنية مثل: فرقة النغم العربي (تأسست عام 1982)، وفرقة الفحيص (تأسست عام 1982)، وأوركسترا المعهد الوطني للموسيقا (تأسست عام 1989)، وفرقة نقابة الفنانين (تأسست عام 2000)، فبينما تضم

كل فرقة آلة واحدة من آلات التخت العربي (الناي، العود، القانون، الرق)، نجد أنها تضم عدداً من آلات الكمان.

وكان لتعاقب العديد من عازفي الكمان العرب والأجانب وعملهم في الأردن، دور هام أيضاً في تحسين مستوى الأداء على آلة الكمان، وذلك عن طريق الاحتكاك المباشر بينهم وبين عازفي الكمان الأردنيين، ومن أهم هؤلاء العازفين عطية شرارة الذي يعتبر من الرواد الأوائل في العزف على آلة الكمان في مصر، حيث عمل مدرساً لآلة الكمان في المعهد الموسيقي الأردني في منتصف الستينات، مما ساعد في رفع مستوى تدريس آلة الكمان ولفت أنظار الشباب الأردني لتلك الآلة.

أمّا عازف الكمان الشهير عبود عبد العال، فقد عمل لفترة وجيزة في الأردن وكان ذلك في أواخر السبعينات، حيث كان يقوم بقيادة فرقة الإذاعة الموسيقية في تسجيل العديد من الأغاني.

ومع التطور المستمر للفنون وخاصة الموسيقا، اتّسعت دائرة استخدام الآلات الموسيقية ومنها الكمان، حيث تم الاستفادة من الإمكانات التقنية الموجودة في تلك الآلة، وتطبيق المفاهيم العلمية في العزف عليها، مما ساعد في تطوّر الأعمال الأردنية وتحقيق العديد من الأغراض التعبيرية فيها.

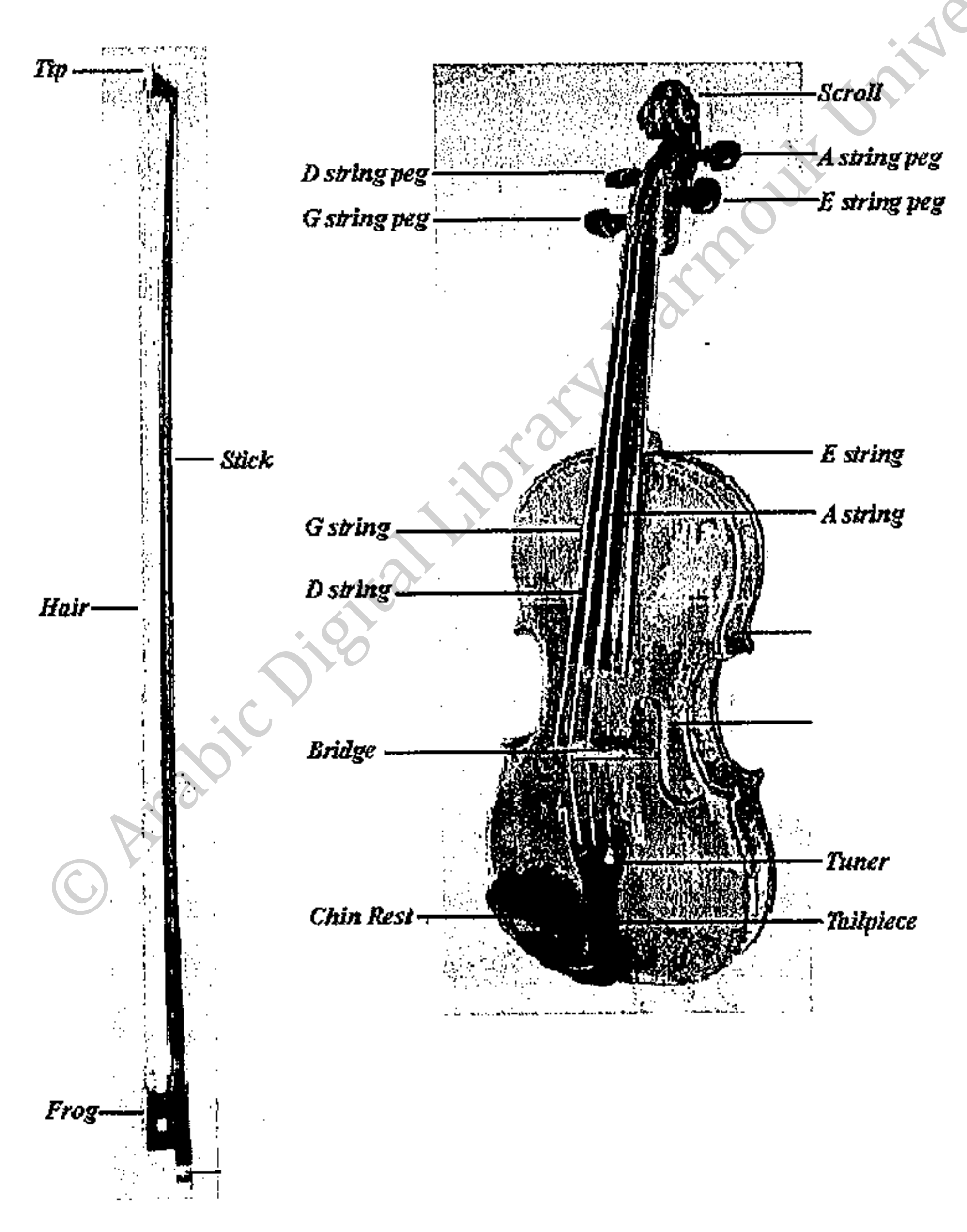
تلعب آلة الكمان أيضاً دوراً هاماً على صعيد التسجيلات الموسيقية في الاستوديوهات المحلية، حيث أصبح يستخدم مجموعة من عازفي آلة الكمان في تسجيل معظم الأعمال الموسيقية داخل الاستوديو، كما أصبح يعتمد على هذه الآلة في عملية التوزيع الموسيقي للأعمال الأردنية، ويساعد على ذلك ظهور عدد من الموسيقيين الأردنيين الذين استخدموا

أساليب الأداء العالمية للكمان في أعمالهم الموسيقية. حيث تعتبر هذه الخطوة من أهم الخطوات للتطور الموسيقي في الأردن.

واهتم بعض الملحنين بإعطاء أجزاء منفردة لآلة الكمان في بعض أعمالهم الموسيقية. كما تطور أسلوب الكتابة لآلة الكمان وأصبح يكتب لها خطوطاً خاصة بها تختلف عن خط اللحن الرئيس، وقد ارتبط هذا التطور بظهور نخبة من الموسيقيين الذين تمتعوا بقدرات متقدمة في هذا المجال، وظهور عدد من عازفي الكمان الذين جمعوا بين حلاوة الأداء العربي والدراسة الأوروبية لتقنيات الآلة، من أشهرهم: أنطون شمعون، وكرامة حداد، وسمير بغدادي. ولم يتوقف التطور عند هذا الحد بل تجاوزهُ لمراحل أكثر احترافاً، إذ أصبح يكتبُ أعمالٌ مؤلفةٌ خصيصاً لآلة الكمان تقوم بتحديد الأساليب الأدائية المطلوبة بدقة ووضوح، وذلك من خلال الغورِ في أعماق آلة الكمان وإبراز جمالها الصوتي، ومن بين الموسيقيين الذين اهتموا بكتابة أعمال خاصة لآلة الكمان نذكر: عبد الحميد حمام، وأنطون شمعون، وهيثم سكرية، وأيمن عبدالله.

أجزاء آلة الكمان

تصنع آلة الكمان من أنواع عديدة من الخشب، وغالباً ما تصنع من خشب الصنوبر، ويعتبر الصندوق المصوّت هو الجزءُ الرئيس فيها، المسئولُ عن تكبير وتضخيم الصوت (عوض، 1988، ص9).



أجزاء آلة الكمان

شكل رقم (1)

تتكون آلة الكمان كما هو موضح في الشكل رقم (1) من الأجزاء التالية:

1- المفاتيح (Pegs): هي عبارة عن أربع قطع صغيرة تصنع غالباً من خشب الأبنوس أو خشب الورد، وهي على شكل مفتاح يحتوي على ثقب ليشبك به الوتر.

2- صندوق المفاتيح (Peg box): هو الجزء العلوي من الآلة يكون على شكل قطعة منحنية بعض الشيء تثبت فيه المفاتيح الأربعة.

3- الأنف (Nut): قطعة صغيرة من خشب الأبنوس أو العاج، تشد عليها الأوتار عند نهاية رقبة الكمان.

4- الرقبة (Neck): وهي عبارة عن قطعة من خشب الاسفندان أو القيقب التي يثبت عليها لوحة العفق، وتعتبر الرقبة من الأجزاء ذات الأهمية الكبيرة بالنسبة لعازف الكمان، حيث أنه الجزء الذي تستند عليه اليد اليسرى للعازف (عوض، 1988، ص12).

5- لوحة العفق (Finger Board]): هي عبارة عن قطعة رقيقة من خشب الأبنوس تثبت فوق رقبة الكمان، حيث تقوم الأصابع بالضغط عليها أثناء الأداء.

6- الوجه (Top): يتكون من قطعة أو قطعتين ملتصقتين يبعضهما البعض جيداً، ولكل منهما فتحة على شكل حرف (s) تسمح بخروج الصوت من الصندوق.

7- المشط (Tail Piece): يصنع من خشب الأبنوس أو المعدن، ويحتوي على أربعة ثقوب تشبك بها الأوتار من ناحية واحدة.

8- القنطرة/الفرس (Bridge): وهي عبارة عن قطعة تصنع من الخشب الأبيض غالباً، وتعتبر من الأجزاء المهمة لآلة الكمان، حيث تقوم بنقل الاهتزازات الصوتية إلى جسم الآلة.

9- مسند الذقن (Chin Rest): تصنع من خشب الأبنوس أو المعدن، وتثبت في الطرف، ناحية المشط على يسار المرآة، حيث تلعب دوراً كبيراً في مساعدة اليد اليسرى على حمل الآلة.

10- الأوتار (Strings): تحتوي آلة الكمان على أربعة أوتار تصنع من مواد مختلفة مثل الجلد، والمعدن، وأمعاء الحيوان.

11- العمود: وهو عبارة عن عصا صغيرة توضع بين الوجه والظهر أسفل الرجل اليمنى للفرس، حيث يعتبر من أهم الأجزاء التي تتحكم في صوت الآلة.

12- القوس (Bow): وهو عبارة عن عصاً من خشبٍ مرن خفيف الوزن يسمى برنامبكو (Pernambuco)، ويعتبر أهم ما تتميز به الآلات الوترية ويتكون من الأجزاء التالية (السيد، 2005،ص18-19):

- العصا (Stick): تنحني قليلاً إلى الداخل في الثلث الأعلى منها، ويثبت في طرفيها شعر يأخذ من ذيل الخيل.

- الشعر (Hair): وهو عبارة عن شعر يؤخذ من ذيل الخيل، يُدهن بمادة تسمى اليفونه لتجنب انزلاقه على الأوتار دون تصويت.

- الماكينة (Frog): وهي عبارة عن قطعة تصنع من خشب الأبنوس أو العاج يثبت بها طرفُ شعرِ القوس، ويمكن عن طريقها شد الشعر.

وينقسم القوس إلى عدة تقسيمات كما هو موضح بالشكل رقم (2).



رأس القوس منتصف القوس كعب القوس

تقسيمات القوس

شكل رقم (2)

التقنيات العزفية على آلة الكمان:

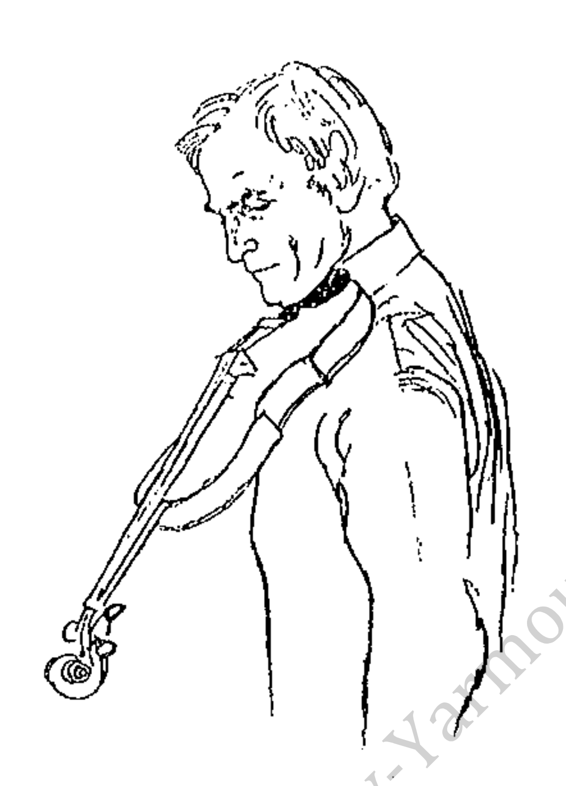
يأتي تطور التقنيات العزفية على آلة الكمان مرتبطاً بتطور الموسيقا نفسها مع تغير أساليبها، فكل فكرة موسيقية جديدة تتمتع بوضعيات عزفية خاصة. كما أن إثراء اللغة اللحنية والهارمونية والاستخدام الواسع للكروماتيكية وللطبقات النغمية العليا، قد وضعت أمام عازفي الكمان مسائل جديدة وأكثر تعقيداً من السابق. ولحل هذه المسائل كان لا بد من استخدام وسائل تعبيرية جديدة وطرق تقنية أكثر اكتمالاً. وقد عمل الكثيرون من أساتذة آلة الكمان على مدى تاريخها من خلال تجاربهم الأدائية والتعليمية على تطوير الطرق الخاصة بوضعيات الآلة وتقنياتها. وعلى سبيل المثال لا الحصر كانت رقبة الالة والمرآة أقصر وأوسع مما عليه الآن. أما طريقة حمل الآلة فكانت مختلفة تماماً، إذ كانت الآلة مرتكزة على الجانب الأيسر من الصدر أنظر الشكل رقم (3) (Yampolsky, 1971, p7).



شكل رقم (3)

حمل الكمان على الجانب الأيسر من الصدر

ومع اتساع مدى النغمات المستخدمة، والتدرج في تطور العزف في وضعيات أكثر تتطلب تحرير حركة اليد اليسرى لدى العازف، أصبحت تحمل آلة الكمان على الكتف الأيسر فوق عظمة الترقوة، ويكون للذقن دور فعّال في الضغط عليها بحيث يمنعها من الانزلاق، مما يجعل اليد اليسرى حرّة الحركة أنظر الشكل رقم (4). كما و يقع على كاهل اليد اليسرى دور هام في عملية حمل الآلة، وذلك عن طريق القبضة ما بين إصبعي الإبهام والسبابة من اليد اليسرى، والتي من المهم جداً أن تكون في وضع حر دون أي شد؛ لضمان أكبر كمية ممكنة من حرية الحركة على لوحة الأصابع أنظر الشكل رقم (5) (Menuhin, 1971, p52).



حمل الكمان على الكتف الأيسر فوق عظمة الترقوة

شكل رقم (4)

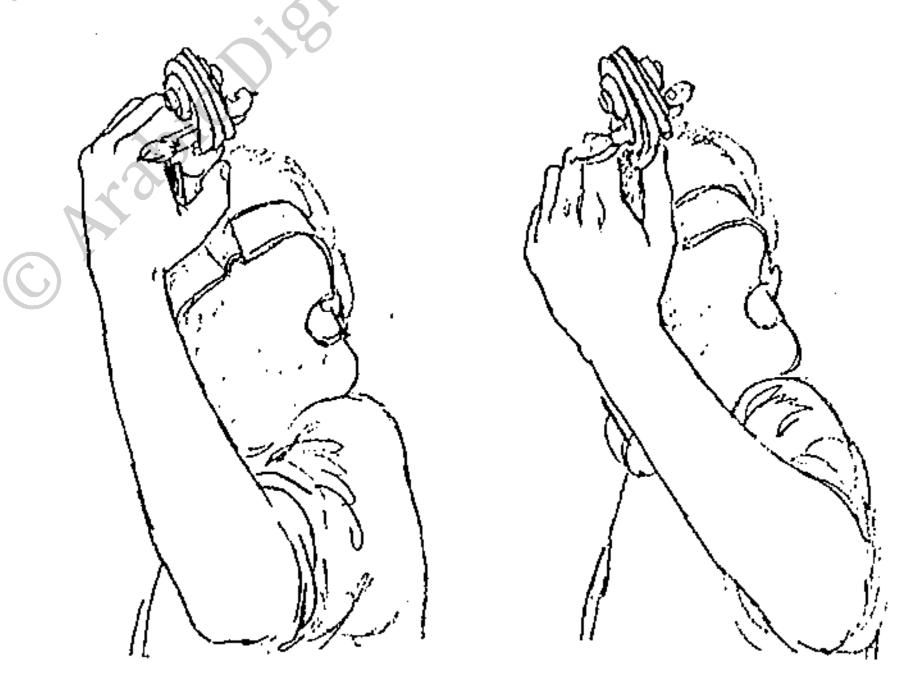


حمل الكمان ما بين عظمة الترقوة واليد اليسرى

شكل رقم (5)

ويجب الأخذ بعين الاعتبار عدمُ إلقاء رقبة الكمان على عمق الزاوية الواقعة بين الإبهام والسبابة، لما قد ينجم عن ذلك من إعاقة لحركة الأصابع على لوحة المفاتيح، ولذلك تسند الناحية اليمنى لرقبة الكمان بالمفصل الأخير للإصبع الأول، لتكون الأصابع على شكل نصف دائري، مع مراعاة لمس اليد اليسرى بخفة جانبي رقبة الكمان، وذلك لضمان حرية حركة الأصابع والذراع خاصةً أثناء الانتقال إلى الأوضاع العالية (سعد، 1984، ص35).

وتجدر الإشارة إلى ضرورة أن يكون المرفق الأيسر والذراع بوضع حر قادر على أداء حركة موجية تساعد في سهولة الانتقال بين الأوتار، فمثلاً عند العزف على الوتر "صول" يتحرك المرفق قليلاً ناحية اليمين، وعند العزف على وتر "مي" يرجع المرفق إلى وضعه الطبيعي، وعندما يتم نقر الأوتار باستخدام أصابع اليد اليسرى يتحرك المرفق قليلاً ناحية اليسار، وعند الانتقال إلى الأوضاع العالية فإنه يميل ناحية اليمين، أنظر الشكل رقم (6) (الحريري، 1992, ص35).



المرفق الأيسر والذراع

شكل رقم(6)

كما ويجب مراعاة مرونة الكتف الأيسر أثناء الأداء وأن يتصرف حسب كـل حركـة للذراع، إذ أن التنسيق بين الكتف الأيسر وحركة الذراع يساعد في عملية السيطرة على الكمان أثناء الأداء.

يرى الباحث ضرورة الإشارة إلى التعريف بتقنيات اليد اليسرى واليمنى في عزف آلة الكمان، لكي يتسنى للقارئ معرفةُ تلك التقنياتِ ومعرفةُ بعض المصطلحات المستخدمة في هذه الدراسة.

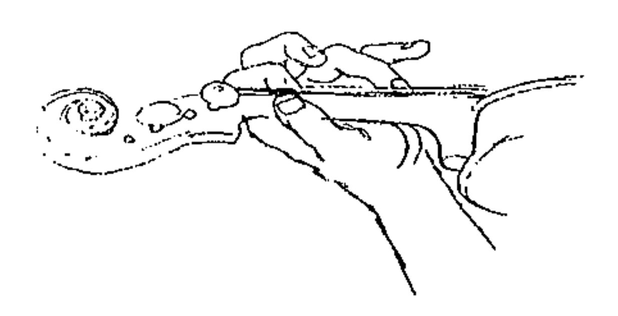
أولاً- تقنيات اليد اليسرى:

- تغيير الأوضاع (The Change of Positions) :

الوضع: هو النغمات الصوتية الناتجة من وجود اليد اليسرى في مكان وضع ثابـت تحت رقبة الكمان ووجود الأصابع فوق لوحة العفق (Edwards, 1977, p12).

تحتوي آلة الكمان على عدة أوضاع عزفية تفوق العشرة. هذه الأوضاع لها دراساتها وقوانينها الخاصة بها، حيث أن المسافات الصوتية بين النغمات تختلف من وضع إلى آخـر، فكلما ارتفع الوضع صغرت تلك المسافات.

إن هناك علاقة بالغة الأهمية بين العقل والسمع واليد اليسرى، إذ أن عملية وقوع النغمات في الوضع السليم تتطلب معرفة ذهنية كافية لدى العازف، فهي ليست مجرد معرفة نقاط معينـة لوضع الأصابع، بل يجب تدريبُ الدماغ وتطويرهُ على سماع الصوت ليتمكن من التعامل مع آلة صعبة مثل الكمان. كما أن مسؤولية إنتاج النغمات تقع على عاتق المفاصـل الأساسـية لأصابع اليد اليسرى، فالإصبع عبارة عن ناقل أو منفذ للحركة فقط، وما يؤثر هنا هـو وزن وثقل المفصل. ويجب الوقاية من سقوط الأصابع بشكل عمودي، إذ يجب أن تسقط الأصـابع على لوحة العفق بشكل منحني أنظر الشكل رقم (7) (Havas, 1961, p28-29) .



سقوط الأصابع على لوحة العفق

شكل رقم (7)

أما الانتقال (Shifting): فهي عملية تحريك اليد اليسرى بحريةٍ صعوداً أو هبوطاً فوق لوحة العفق، وتعتبر عملية الانتقال فعل (عمل) لكلٍ من اليد والذراع، حيث يشترك الذهن مع العضلات أثناء الانتقال، كما ويوجد أهمية كبيرة لوضع الإبهام على رقبة الكمان، حيث تقع عليه مسؤولية كبيرة في كيفية الانتقال من وضع لآخر، إذ يجب تجنب أي ضغط من الإبهام أثناء الانتقال بين الأوضاع المختلفة، وذلك لإكساب اليد اليسرى مرونة في التحرك تمكنها من اجتياز كافة الأوضاع، لأن وضعية الإبهام غير الصحيحة تعمل على تشنج أصابع اليد اليسرى، مما يؤدي إلى عدم الثبات في التنغيم والشعور بعدم الثقة أثناء الانتقال. كما أن التمتع بثقة كبيرة في الأداء على الوضع الأول يعتبر ذو أهميةٍ كبيرةٍ في تطور اليد اليسرى للعازف، إذ يمكن توحيدُ الأوضاعِ واحداً مع الآخر مع الأخذ بالاعتبار اختلاف المسافات فيما بينها (Norman, 1944, p59).

إن متطلبات التأليف الحديث لآلة الكمان بلغت حداً كبيراً باستخدام الأوضاع العزفية العالية، وأصبح على عازف الكمان ضرورة الإلمام بلوحة الأصابع بكامل سعتها، من خلال

دراسة كل وضع على حدة بشكل دقيق، ومن ثم تطوير مهارة الانتقال بين الأوضاع المختلفة، ويعتبر أول الأصابع المتنقلة هو المرشد الطبيعي (الدليل) لبقية الأصابع الأخرى (واصف، 1995، ص25).

أما عن أسباب تغير الأوضاع والأهداف التي يمكن الاستفادة منها تنحصر في ثلاث نقاط هي (Mozart, 1985, p132,133):

1- الضرورة الملحة: وهو ما يعني التوسع في النطاق الصوتي للنغمات الموسيقية على الآلة.

2- تسهيل الأداء وترقيم الأصابع: حيث أن استخدام الأوضاع يُسهِم في حل العديد من الصعوبات الفنية، ويساعد على إظهار العديد من الأشكال العزفية بصورة جميلة، مثل أداء الفيبراتو والزخرفة بأنواعها.

3- التسلسل النغمي: إن تجنب الانتقال من وتر إلى أخر وخاصة عند أداء السلاسل النغمية السريعة، يساعد على وحدة الجملة الموسيقية وإظهار الترابط بين نغماتها.
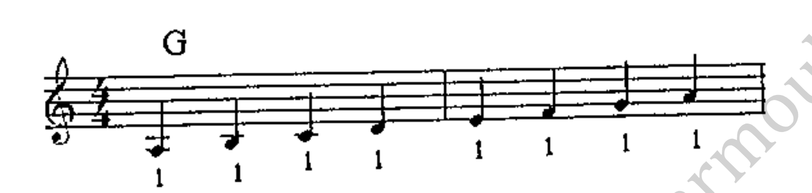
هناك نوعان من الانتقال بين الأوضاع: الكامل، والنصفي (السيد، 2005, ص29).

1- الانتقال الكامل (Complete shift): يتم عن طريق الحركة الكاملة للذراع واليد اليسرى مع الإبهام، والانتقال إلى الوضع الجديد.

2- الانتقال النصفي (Half shift): وفيه يبقى الإبهام ثابتاً في مكانه، وتقوم أصابع اليد اليسرى بالحركة نحو الوضع الجديد.

الأساليب العامة لتغيير الأوضاع:
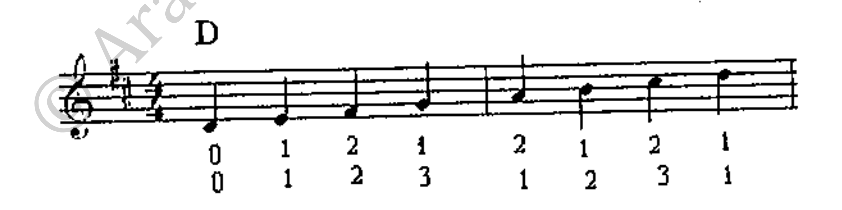
1- التغيير من وضع لآخر بنفس الإصبع، حيث يقوم الإصبع بعزف النغمة السابقة واللاحقة. وهذه الطريقة تفيد في انسيابية وعدم ملاحظة التغيير في الانتقال، وخاصة في الأجـزاء السريعة من العمل الموسيقي، وتعتبر من أهم الطرق التي تعمل علـى تطـوير مهـارة الانتقال على لوحة المفاتيح (Havaz, 1961, p39).



التغيير بنفس الإصبع

نموذج رقم (1)

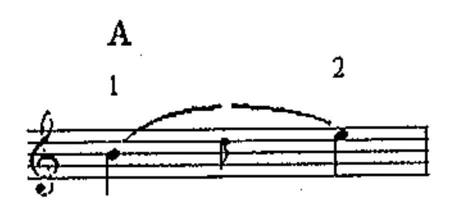
2- الانتقال إلى وضعية جديدة باستخدام الإصبع الأول، وهذه الطريقة هي الأكثر شيوعاً، حيث تستخدم أثناء أداء السلاسل النغمية الصاعدة.



الانتقال إلى وضعية جديدة باستخدام الإصبع الأول

نموذج رقم (2)
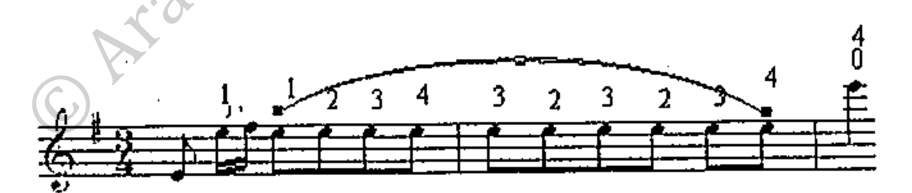
3- التغيير باستخدام إصبع آخر، حيث يقوم إصبع النغمة الأولى بعمل حركة انتقالية للوصول إلى الوضع الجديد وذلك بالمرور فوق النغمة الوسيطة، ثم يتم عزف النغمة المطلوبة باستخدام إصبع آخر، على ألاّ يلاحظ سماع النغمة الوسيطة أثناء الانتقال، إذ يجب أن يتم ذلك بحركة سريعة مع أقل انزلاق مسموع.



التغيير باستخدام إصبع آخر

نموذج رقم (3)

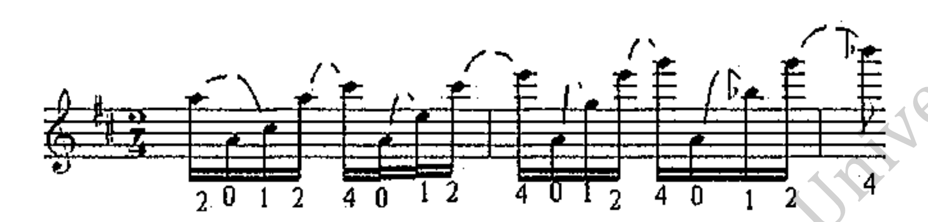
4- الانتقال إلى وضعية جديدة من خلال تبديل الإصبع على نفس النغمة، وخاصة إذا ما وقعت تلك النغمة على الزمن القوي من المازورة، حيث تعمل هذه الطريقة على إعطاء النغمة جرساً ولوناً آخر (واصف, 1997, ص55).



التغيير بتبديل الأصابع على نفس النغمة

نموذج رقم (4)

5- التغيير باستخدام الأوتار المفتوحة، حيث تستخدم هذه الطريقة على وجه الخصوص عند تغير الأوضاع لمسافات متباعدة، فيمكن استخدام الأوتار المفتوحة كجسر للانتقال إلى الأوضاع العالية. إذ يُسمح للعازف إمكانية تغيير وضعية اليد دونما ملاحظة.



التغيير باستخدام الأوتار المفتوحة

نموذج رقم (5)

- فيبراتو (Vibrato):

كلمة ايطالية تعني اهتزاز الصوت الناتج عن النغمات الموسيقية التي يصدرها المغنون وعازفو الآلات الوترية ذات القوس والآلات الخشبية (واصف، 1995, ص35).

والفيبراتو ثلاثة أنواع هي (واصف، 1995, ص44-51):

1- فيبراتو الرسغ:

تتأرجح اليد في هذا النوع من الفيبراتو من ذراع جامد تقريباً، فيمد ويطيل الإصبع نفسه عندما تتأرجح اليد للخلف " باتجاه رأس الكمان"، ويستعيد الإصبع مكانه الأصلي بينما تكون اليد عائدة إلى نقطة بدايتها.

2- فيبراتو الذراع:

وهنا يجب أن يكون للذراع حرية كاملة للحركة، إذ يجب أن يكون الكتف مسترخياً بعيداً عن أي شد، وأن يكون إصبع الإبهام ليناً والإصبع الذي على الوتر ضاغطاً بما

يكفي، وذلك لمسك الوتر وإبقاء الإصبع في مكانه. كما ويساهم فيبراتو الإصبع في أداء هذا النوع من الفيبراتو، ويستخدم فيبراتو الذراع عادة في الأعمال البطيئة.

2- فيبراتو الإصبع:
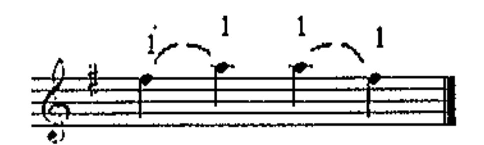
ينتج هذا الفيبراتو من الأصبع نفسه، الذي يتأرجح من العقلة الأساسية وتكون اليد لينة إلى حد ما، وفيبراتو الأصبع أصغر أنواع الفيبراتو اتساعاً، وأصعبها أداءً، حيث يحتاج إلى التحكم التام والسيطرة على نوعي الفيبراتو الآخرين (الرسغ والذراع). ويستخدم هذا النوع في الأجزاء السريعة مشتركاً مع فيبراتو الرسغ.

- جليساندو (Glissando):

وتعني عملية الانتقال من وضع إلى آخر، أو من درجة صوتية إلى أخرى عن طريق الانزلاق هبوطاً أو صعوداً (عبد الغفار، 2006، ص28).

وينقسم الجليساندو إلى عدة أنواع رئيسة أهمها الجليساندو البسيط و المركب:
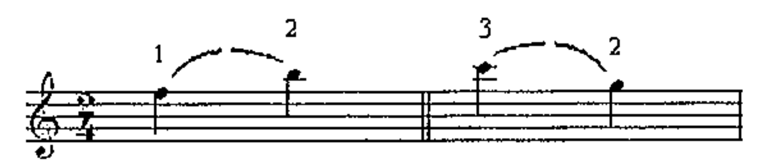
- الجليساندو البسيط: يُؤدّى هذا النوع بإصبع واحد، حيث يبدأ الانزلاق وينتهي بنفس الإصبع سواء كان ذلك صعوداً أو هبوطاً.



الجليساندو البسيط

نموذج رقم (6)

- الجليساندو المركب: يبدأ فيه الانزلاق بنفس الأصبع الذي تؤدى فيه النغمة، وينتهي بأي إصبع آخر سواء كان ذلك صعوداً أو هبوطاً.



الجليساندو المركب

نموذج رقم (7)

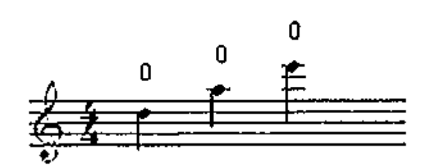
- فلاجوليه (Flageolet):

يعمل استخدام أسلوب الفلاجوليه على تغير كبير في الطابع الصوتي الصادر من آلة الكمان، ويساعد في خلق تأثيرات مشرقة لامعة، فهو يقرب صوت آلة الكمان من صوت آلة الفلوت (كورساكوف، 1996، ص79).

والفلاجوليه نوعان: فلاجوليه طبيعي و فلاجوليه مصطنع.

1- الفلاجوليه الطبيعي:

يتم من خلال ملامسة الإصبع للوتر بخفة دون الضغط عليه في نقاط محدده تتوزع بنظام فيزيائي حسابي لعلم الصوت، فإذا لامس إصبع اليد اليسرى الوتر عند منتصفه فإن الصوت الصادر يسمع أوكتاف أعلى من الدرجة التي تم ملامستها. ويرمز له بالرمز (0) يوضع فوق النغمة المطلوبة (سعد، 1984، ص25).
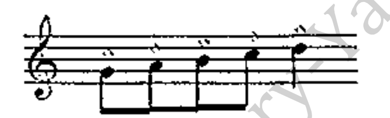


الفلاجوليه الطبيعي

نموذج رقم (8)

2- الفلاجوليه المصطنع:

لإنتاج هذا النوع يلزم استعمال إصبعين (الإصبع الأول والرابع)، بحيث يقوم الإصبع الأول بعفق نغمة أسفل ويقصر الوتر، والإصبع الرابع يلمس بلطف نغمة على بعد رابعة تامة إلى أعلى من النغمة المعفوقة، وهذه النغمة الملموسة بلطف تمثل النقطة التي يوجد فيها الفلاجوليه الطبيعي. وتعمل هذه الطريقة على رفع النغمة المعفوقة أوكتافين إلى أعلى، وتدون النغمات المخصصة للإصبع الأول بالتدوين العادي، أما النغمات التي تلمس بالإصبع الرابع فتدوّن بالشكل التالي:



الفلاجوليه المصطنع
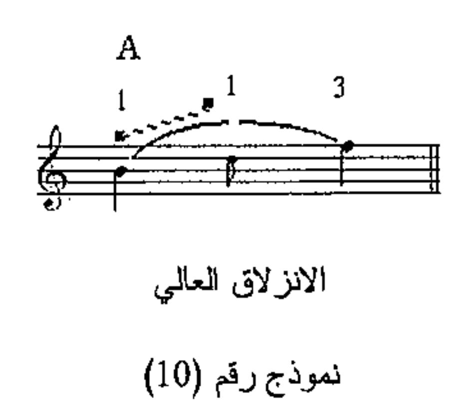
نموذج رقم (9)

- **بورتامنتو (Portament):**

يستعمل هذا الأسلوب كوسيلة للربط بين صوتين بطريقة غنائية معبرة وذلك من خلال حركة انزلاق بطيئة (Yampolsky, 1971, p120).

ولأداء هذا النوع يوجد عدة طرق مختلفة (السيد، 2005, ص47):

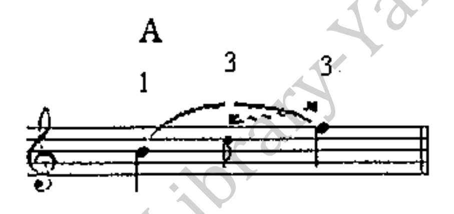
1- أن يتم الانزلاق مابين النغمة الأولى والوسيطة، ثم بعد ذلك يتم إسقاط إصبع آخر فوق النغمة المطلوبة (الهدف)، ويسمى هذا بالانزلاق العالي (Overslide).



الانزلاق العالي

نموذج رقم (10)
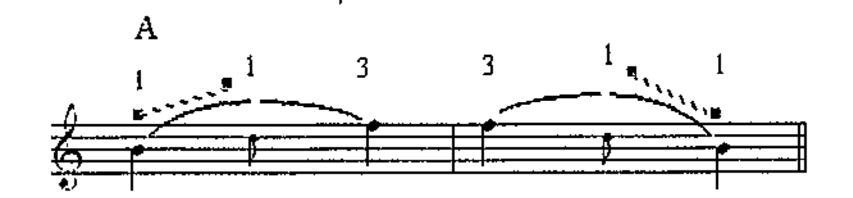
2- أن يتم الانزلاق مابين النغمة الوسيطة والمطلوبة، وذلك بعد أداء النغمة الأولى، ويسمى بالانزلاق من الأسفل (Underslide).



الانزلاق من الأسفل

نموذج رقم (11)

3- وهنا يتم الجمع بين النوعين السابقين بحيث أن يستخدم الانزلاق العالي أثناء الصعود والانزلاق من الأسفل أثناء الهبوط وبالعكس.



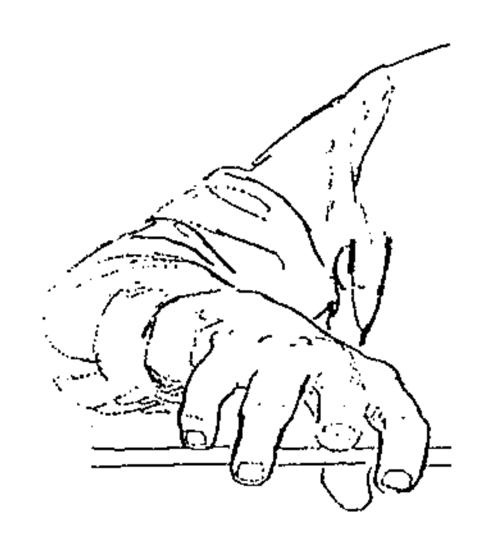
الانزلاق العالي والانزلاق من الأسفل

نموذج رقم (12)

ثانياً- تقنيات اليد اليمنى:

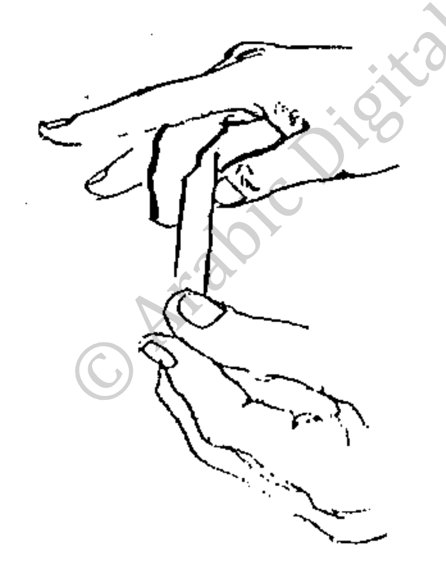
تقوم اليد اليمنى بالعزف على الكمان باستخدام القوس، حيث يعتبر القوس من أهم ما تتميز به الآلات الوترية والتي أطلق عليها الآلات القوسية. ويتم ضبط شد شعر القوس بحيث يتوافق مع كمية المقاومة في عصا القوس، حيث أن كل قوس يحتاج كمية مختلفة من الشد الذي يمنع الشعر من ملامسة العصا عند استخدام الضغط الطبيعي لليد والذراع (Jacobsen, 1957, p29).

إن حمل القوس مكوّن من شكلين أساسيين: الشكل الأول هو الدائرة المكونسة من الإبهام والإصبع الثاني من اليد اليمنى كما في الشكل رقم (8)، والشكل الثاني الجسر الذي يتكون من الإصبع الأول الذي له القدرة على أن يحدث الضغط على القوس، إضافةً إلى الإصبع الثالث والرابع كما في الشكل رقم (9).



الإصبع الأول والثالث والرابع على القوس

شكل رقم(9)



الإبهام والإصبع الثاني على القوس

شكل رقم (8)

وتصطف الأصابع على خشبة القوس بانحناءٍ نصف دائري، مع دوران الحافة الداخلية لطرف الإبهام تجاه الإصبع الثاني، وتكون المسافات فيما بينها متساوية دون أن تلمس بعضها البعض أنظر الشكل رقم (10).
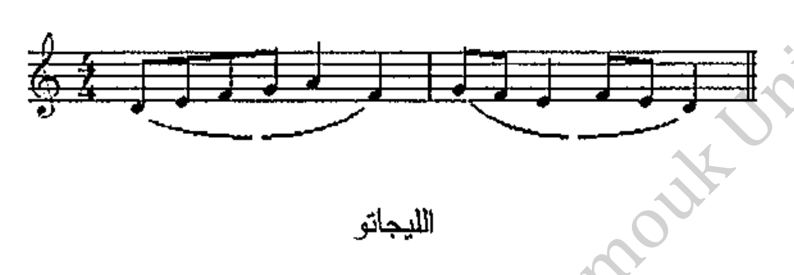


حمل القوس

شكل رقم (10)

كما ويجب أن تتوفر المرونة للذراع وذلك من الكتِفِ حتى أطراف الأصابع، كمـا أن تلافي رفع الكتف الأيمن أثناء الأداء يلعب دوراً بالغ الأهمية في مدى تطـورِ حركـةِ اليـدِ اليمنى، أي أن حمل القوسِ عبارةٌ عن وضعٍ طبيعيٍ لليد اليمنى بشكل حر وبدون توتر (Jacobsen, 1957, p29).

- ليجاتو (Legato):

هو عبارة عن عزف عدة نغمات مختلفة بجرة قوس واحدة، ويكون القوس ملامس للوتر تماماً مع مراعاة عدم سماع أي توقف للنغمات المربوطة للأذن أو الإحساس به. ويرمز له بقوس يوضع على النغمات المراد أدائها (الحريري، 1992، ص50).
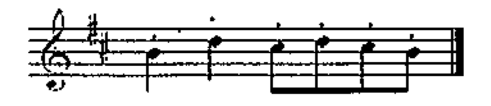


الليجاتو

نموذج رقم (13)

- ستاكاتو (Staccato):

يُؤدّى الستاكاتو عن طريق دفع القوس بشكل متقطع على الوتر، مع مراعاة إبقائه ملامساً للوتر، ويعتمد أداء هذا الأسلوب على الارتداد الطبيعي للقوس، إذ يجب أن يكون هذا الارتداد حراً وتلقائياً، وذلك لإنتاج نغمات متساوية القوة (عبد الغفار، 2006، ص27).
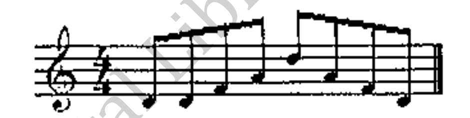


الستاكاتو

نموذج رقم (14)

ويمكنُ أداءُ الستاكاتو إما بالرسغ أو الذراع، وهذا يعتمد على مدى سـرعة الأجـزاء المطلوبة، ففي الأجزاء السريعة يستخدم الرسغ لأداء هذا الأسلوب، أما في الأجزاء البطيئـة فيمكن استخدام الذراع فقط، وقد استخدم فينيافسكي "wieniavski" الستكاتو بطريقة رائعـة وذلك بالساعد فقط (واصف، 1997, ص35).

- ديتاشيه (Detache):

الديتاشيه عبارة عن أداء نغمة واحدة في كل جرة قوس في اتجاهات متتالية صـعوداً وهبوطاً ودون توقف للصوت، وعادة ما يعزف في وسط أو أعلى القوس، وذلك للاستفادة من خفته (Walter, 1980, P10).
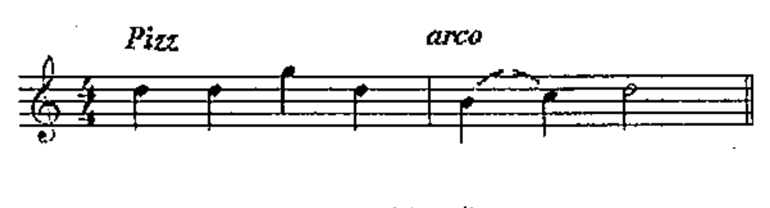


الديتاشيه

نموذج رقم (15)

- بتسيكاتو (Pizzicato):
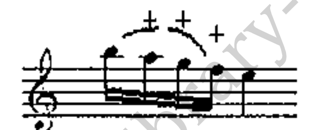
وتعني هذه التقنيةُ نقر الأوتار بإصبع سبابة اليد اليمنى بدلاً من استخدام القوس، حيث يستند الإبهام إلى جانب لوحة المفاتيح، ويتم نقر الوتر بطرف إصبع سبابة اليد اليمنى، ممـا يعمل على تقريب صوت آلة الكمان من آلة الهارب أو الجيتار، ويرمز له بالحروف الأربـع الأولى من المصطلح (Pizz) توضع فوق النغمات المطلوبة، وعندما يُـراد معـاودة الأداء بالقوس يستخدم المصطلح (arco) ويوضع عند بداية الجزء المطلوب أدائه بالقوس.



البتسيكاتو

نموذج رقم (16)

كما ويمكن أن يؤدى البتسيكاتو عن طريق النقر بأصابع اليد اليسرى، حيث يرمز له بعلامة (+) توضع فوق أو أسفل النغمة المطلوبة (عوض، 1988، ص70).
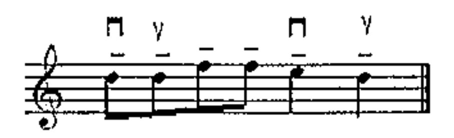


البتسيكاتو باليد اليسرى

نموذج رقم (17)

تلعب مرونة سبابة اليد اليمنى دوراً هاماً في سرعة أداء البتسيكاتو، كما أن لثخانة الأوتار تأثير على سرعة أدائه، إذ يجب تجنب كتابة مقاطع سريعة للأوتار الغليظة. إضافةً إلى أن إمكانياته التعبيرية محدودة، حيث يستخدم لتنويع اللون الصوتي في آلة الكمان، فعند أدائه في الأوتار المفتوحة يحدث رنين طويل وممتد، ويكون ذات رنين أقصر عند استخدام الأصابع، أمّا عند الانتقال إلى الأوضاع الحادة يكون الصوت جافاً يكاد يفتقد إلى الرنين (كورساكوف، 1997، ص54).

- **ماركاتو (Marcato):**

هو عبارة عن أداء نغمة واحدة في كل جرة قوس، حيث يتم أداء كل نغمة بقوس منفصل وبشكل مخصص مع التركيز على التعبيرية.
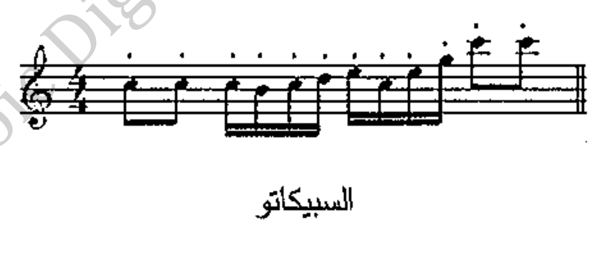


الماركاتو

نموذج رقم (18)

- **سبيكاتو (Spiccato):**

هو عبارة عن أداء نغمات منفصلة بأسلوب متقطع، مع وثب القوس على الوتر بعد كل جرة، أي عن طريق رمي القوس على الوتر بخفة وحيوية، ويؤدّى هذا الأسلوب عادةً في منتصف القوس والثلث الأوسط منه (عبد الغفار، 2006، ص27).



السبيكاتو

نموذج رقم (19)

يلعب مدى ضبط ميلان القوس على الوتر، وتحديد الجزء الذي يتم الجر عليه، دوراً أساسياً في درجة قوة ارتداد القوس، إضافةً إلى أن ضبط نسبة حركة الذراع إلى حركة اليد تعطي وسيلةً حقيقية لعملية تقفيز القوس على الوتر. وعندما يراد عزف سبيكاتو قوي خشن إلى حد ما، يتم أداؤه في الجزء الأقرب لكعب القوس، وذلك بسبب زيادة وزن طول القوس وزيادة كمية الضغط من اليد والذراع (Menuhin, 1971, p98).

الفصل الرابع

الطريقة والإجراءات

الفصل الرابع

الطريقة والإجراءات

يتناول الباحث في هذا الفصل الطريقة والإجراءات التي اتبعها في تنفيذ هذه الدراسة، والمتمثلة بتحديد المجتمع واختيار العينة، وجميع الإجراءات الأخرى.

مجتمع الدراسة:

يتألف مجتمع الدراسة من الأعمال الموسيقية الأردنية التي تحتوي على أساليب الأداء على آلة الكمان، حيث قام الباحث بالاطلاع على عدد كبير من الأعمال الموسيقية الأردنية في مكتبة الإذاعة الأردنية، كما وقام الباحث بدراسة تسجيلات مشروع مسح التراث الموسيقي الأردني في الأكاديمية الأردنية للموسيقا، وزيارة معظم الاستوديوهات المحلية الخاصة مثل: استوديو الفنون للإنتاج الفني، واستوديو أبناء غازي الشرقاوي للإنتاج الفني، واستوديو صوت عمان للإنتاج الفني، حيث تم الاستفادة من العديد من الأعمال الموسيقية ذات التوزيع الموسيقي الحديث، إضافة إلى عمل زيارات خاصة لبعض الملحنين والمؤلفين الأردنيين والاستماع إلى بعض أعمالهم الموسيقية.

عينة الدراسة:

تكوّنت عينة الدراسة من واحد وثلاثين(31)عملاً موسيقياً أردنياً بما تتضمنه من أساليب أداء مختلفة. ولأجل التأكد من تنوّع تلك الأعمال الموسيقية بحيث تغطي الفترة الزمنية

المطلوبة، قام الباحث بالاطلاع على الأرشيف الخاص بتلك الأعمال والتعرف على جميع المعلومات الخاصة بها، وفيما يلي جدول بأسماء تلك الأعمال وأسماء مؤلفيها:

الرقم	اسم العمل	المؤلف/الملحن
.1	من قال لك	أحمد سالم
.2	بدوية	إسماعيل خضر
.3	ليالي عمان	إميل حداد
.4	هانت عليك	أيمن عبد الله
.5	ضُمة ورد	توفيق النمري
.6	ديرتنا الأردنية	جميل العاص
.7	شدّوا الهمة	جميل العاص
.8	لمين اشكي	جميل العاص
.9	بتول	جورج أسعد
.10	يا حبيبي يا غالي	رامز الزاغة
.11	الخيانة	رامي شفيق
.12	أبيعك يا منى عيني	روحي شاهين
.13	يمكن أسافر	روحي شاهين
.14	ما احلى الدار	سامي الشايب
.15	سماعي كرد عشيران	عامر ماضي
.16	لونجا ماجوري	عامر ماضي

.17	عمان	عامر محمد
.18	في هوى شمس الملاح	عبد الحميد حمام
.19	إمض عبدالله	غازي الشرقاوي
.20	سمرة يا ام الجديلة	محمد الأدهم
.21	على دبين وعلى زي	محمد الأدهم
.22	على ذرى أردننا الخصيب	محمد جمال
.23	سليمى	محمد وهيب
.24	قولوا له يا خلق الله	محمد وهيب
.25	لا لا يا أم الشال	محمد وهيب
.26	يا ولفي وين اللقاء	ميلاد فرح
.27	دمعة	نايف قويدر
.28	سالومي	هيثم سكرية
.29	الهجير	هيثم سكرية
.30	الساحرة	يوسف خاشو
.31	يا مرحبا	يوسف خاشو

تجدر الإشارة إلى أن الباحث قد راعى في اختيار هذه العينة بعض العوامل التي شكّلت محور إطار هذه الدراسة، والتي منها: أهمية العمل، واحتواء تلك الأعمال على أساليب أداء آلة الكمان، ودرجة نقاء ووضوح المصدر، وتنوع الأعمال بحيث تشمل مراحل الفترة

الزمنية المطلوبة، وتنوع الأعمال لتشمل مؤلفين وملحنين مختلفين، وتنوع الأعمال الموسيقية (آلية – غنائية).

بعد ذلك قام الباحث بجرد الكتب والمصادر الموسيقية التي تحتوي على المدونات الموسيقية لتلك الأعمال، ولغرض التأكد من أن المدونات التي حصل عليها الباحث مطابقة للأعمال الموسيقية الأصلية، فقد حصل الباحث على تسجيلاتها الصوتية وقام بمراجعتها، وبعد مقارنة المدونات الموسيقية لتلك الأعمال مع ما ورد في التسجيلات، تم اعتمادُ المدونات المطابقة للتسجيلات، وإعادةُ تدوينِ الأعمالِ التي ظهر فيها بعضُ الأخطاء، حيث قام الباحث بتصحيحها وعرضها بعد ذلك على السيد المشرف لغرض تدقيقها ومراجعتها.

<u>إجراءات الدراسة:</u>

تتضمن إجراءات الدراسة ما يلي:

- الاطلاع على الدراسات السابقة المرتبطة بموضوع هذه الدراسة بشكل مباشر أو غيره من خلال زيارة العديد من المكتبات، وشبكة الانترنت.
- حضور المؤتمراتِ والندواتِ ووُرشِ العمل ذات العلاقة بموضوع الدراسة.
- إجراء العديد من المقابلات الخاصة مع بعض الباحثين وعازفي آلة الكمان في الأردن، ومناقشتهم بأساليب أداء آلة الكمان، وقد تم الاستفادة من ملاحظات الخبير تيمور ابراهيموف عازف الكمان الأول في أوركسترا عمان السيمفوني.
- قام الباحث بترجمة العديد من المواضيع ذات العلاقة المباشرة بموضوع الدراسة.
- قام الباحث بدراسة دقيقة لأساليب الأداء العالمية على آلة الكمان، وذلك عن طريق قراءة العديد من الكتب والدراسات العلمية التي تختص بهذه الأساليب، ثم قام بالاطلاع

على عدد كبير من الأعمال الموسيقية الأردنية، والتعرف إلى أساليب الأداء المستخدمة فيها.

- قام الباحث بالتعرف إلى بعض الجماليات التعبيرية التي يمكن أن تتحقق من خلال استخدام أساليب الأداء على آلة الكمان في الأعمال الموسيقية الأردنية، والتي ستظهر من خلال نتائج هذه الدراسة.
- قام الباحث بتقسيم أساليب الأداء على آلة الكمان إلى أساليب الأداء التي تؤديها اليد اليسرى وأساليب الأداء التي تؤديها اليد اليمنى.
- قام الباحث بالأخذ بعين الاعتبار أساليب الأداء الأكثر استخداماً في الأعمال الأردنية، وذلك انطلاقاً من دراسة العديد من النماذج التي تعمل على توضيح تلك الأساليب.

بعد قيام الباحث بتناول أساليب الأداء على آلة الكمان عالمياً، قام بدراسة عينة من الأعمال الموسيقية الأردنية التي تحتوي على أساليب أداء آلة الكمان، وقد اتبع الباحث عند دراسة تلك الأعمال، الترتيب التالي لأساليب أداء اليد اليسرى واليمنى، وذلك طبقاً لدرجة أهمية استخدام تلك الأساليب في الأعمال الأردنية:

أساليب أداء اليد اليسرى:

- فيبراتو (Vibrato)
- جليساندو (Glissando)
- فلاجوليه (Flageolet)
- بورتامنتو (Portamento)

أساليب أداء اليد اليمنى:

- ليجاتو (Legato)
- ستاكاتو (Staccato)
- ديتاشيه (Detache)
- بتسيكاتو (Pizzicato)
- ماركاتو (Marcato)
- سبيكاتو (Spiccato)
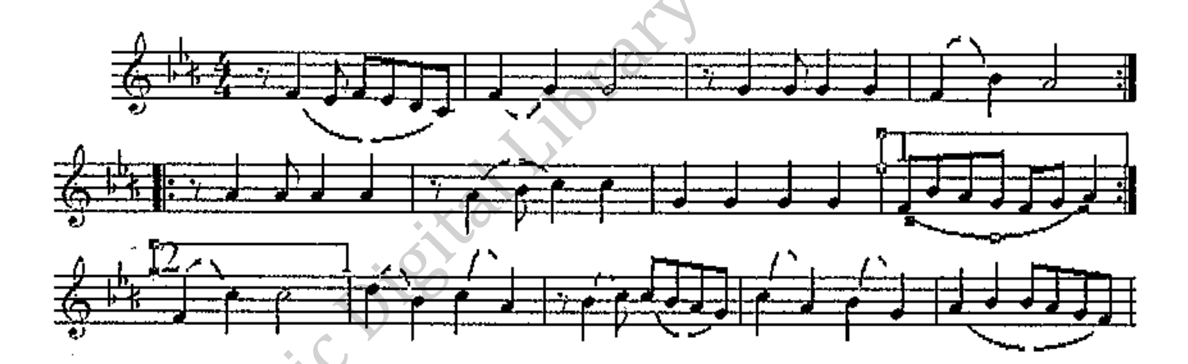
أساليب أداء آلة الكمان المستخدمة في الأعمال الأردنية التي تؤديها اليد اليسرى:

- **فيبراتو (Vibrato):**

إن صفة الاهتزاز التجميلي التي تتميز بها آلة الكمان في ربط النغمات مع بعضها البعض، عن طريق اهتزاز اليد اليسرى أثناء الأداء في حركة موازية للأوتار، تجعلها تتبوأ مكانةً خاصة بين الآلات الموسيقية، حيث يعتبر الفيبراتو وسيلة للتعبير عن ذات العازف وعن العاطفة الكامنة داخله، فهو الذي يمنح الأداء حياةً وتعبيراً، كما أن التعرف على الأسلوب المميز لعازف الكمان يكون من خلال نوعية النغمة المميزة له، والتي تحددها طريقة أدائه للفيبراتو، لذلك فإن عملية إتقان الفيبراتو هدف كل عازف مميز (واصف، 1995، ص35).

يتميز أداء الفيبراتو في الأعمال الأردنية باستخدام فيبراتو الرسغ مع حركة اهتزازٍ خفيفةٍ من الذراع، وملاحظة عدم وجود أي ضغط من أصابع اليد اليسرى على الأوتار أثناء عملية الأداء؛ كي يشعر عازف الكمان بنعومة في كل مفاصلها، و ينمي الإحساس بحركة الاهتزاز في كل إصبع وعلى جميع النغمات في كل أجزاء لوحة العفق (Menuhin, 1971, p122).
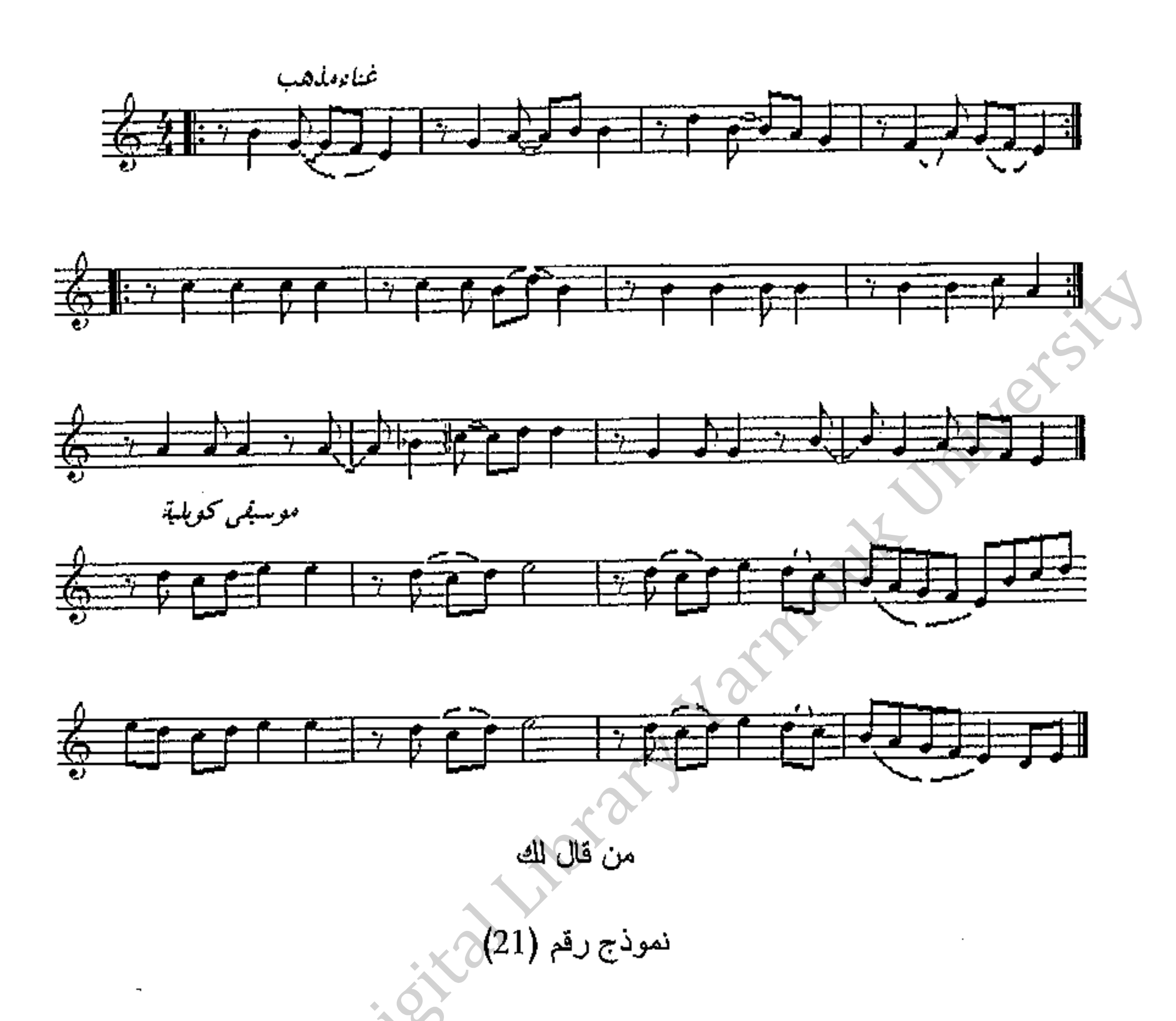
يظهر استخدام الفيبراتو في الأعمال الأردنية ذات السرعة البطيئة نسبياً، ويلعب دوراً هاماً في تطور العملية الأدائية وبعث روح التذوق والجمال، مما يساعد في تقريب صوت الكمان من الصوت البشري وترجمة ما يقوم به المغني من ارتجالات وإضافات فردية لحدود الاندماج الكلي بينهما، والمثال التالي المأخوذ من مرافقة الغناء في أغنية " **سمرة يا أم الجديلة** "، يقوم بتوضيح ذلك، حيث ظهر الفيبراتو بشكل واضح على الأزمنة الطويلة، كما ولوحظ من خلال الاستماع إلى تلك الأغنية أن حركة الاهتزاز كانت خفيفة إلى حد ما، مع استخدام الليجاتو أثناء أداء الفيبراتو، وذلك كي لا يطغو صوت الكمان على صوت المغني صاحب الدور الرئيس، مما يؤدي إلى إثراء الناحية التعبيرية للعمل.



سمرة يا أم الجديلة

نموذج رقم (20)

كما ويساعد استخدام الفيبراتو في إبراز وحدة العمل الموسيقي وإثراء الناحية الجمالية له في مجمله، وذلك من خلال استخدام الفيبراتو أثناء أداء المقدمات والفواصل الموسيقية، إضافة إلى استخدامه أثناء مرافقة المغني، والمثال التالي المأخوذ من أغنية " **مين قال لك** " يقوم بتوضيح ذلك.



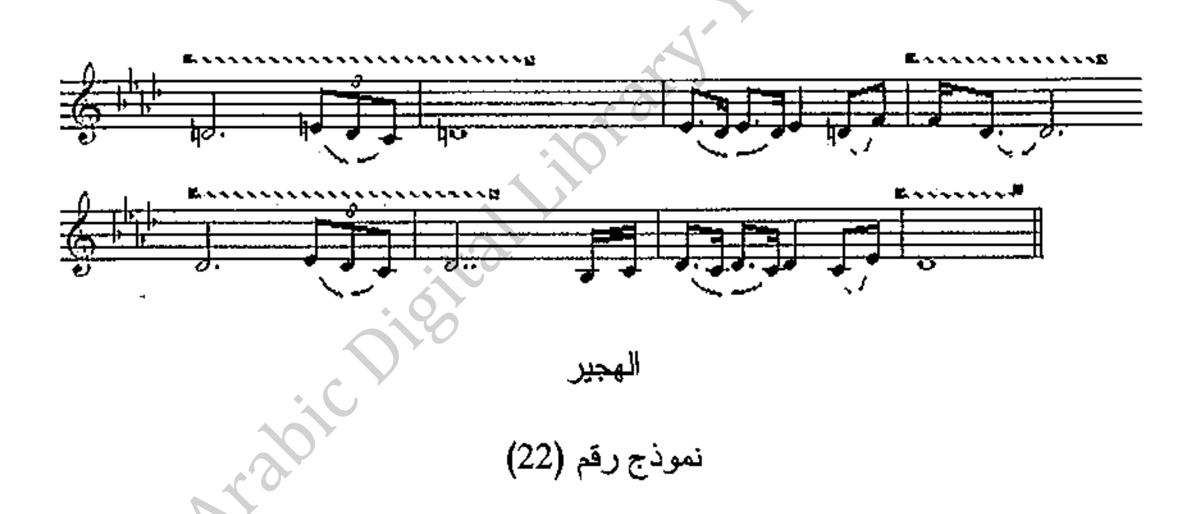
من قال لك

نموذج رقم (21)

منذ منتصف الثمانينات بدأ يبرز في الموسيقا الأردنية، فيبراتو ذو طابعٍ وأسلوب جديد إلى جانب فيبراتو الرسغ المستخدم في أغلب الأعمال، هذا يتم من خلال اهتزاز واسع لليد اليسرى، بحيث يسمح بانزلاق الإصبع المطلوب العزف بهِ على لوحة المفاتيح درجة أو نصف درجة صعوداً و هبوطاً، مع مراعاة لمس الإصبع للوتر بشكل ناعم بدون أي ضغط. كما وترتبط حركة القوس هنا بأداء هذا الفيبراتو، حيث يقوم القوس بالتشديد المتأخر زمنياً على النغمة، ومعاودة السرعة مرة أخرى ليحدث صدى عالٍ له أهميته في سياق العمل، وذلك للتعبير عن مدلول فكرة معينة، وهنا لا بد للعازف من إرخاء شعر القوس واستخدام الجزء

العلوي منه، ووضع القوس أثناء الأداء أقرب إلى لوحة المفاتيح أو فوقها، ليساعد في إنتاج صوت مبطّن أقرب إلى صوت آلة الكولة أو الناي.
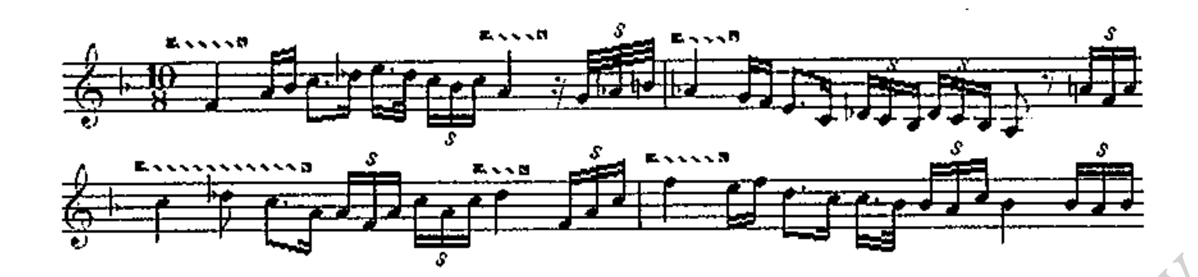
إن أكثر استخدامٍ لهذا النوع من الفيبراتو موجود في الأعمال الموسيقية الدرامية والموسيقا التصويرية، لما له من تأثير كبير في التعبير عن مشهدٍ أو صورة معينة، حيث استُخدم هذا الأسلوب في موسيقا " **الهجير** " وبدا واضحاً على الأزمنة الطويلة. ويبدوا أن تقنية فيبراتو آلة العود الحديثة التي استخدمها بعض عازفي العود العرب لاسيما العراقيين منهم، أثّرت على بعض المؤلفين الأردنيين.



الهجير

نموذج رقم (22)

كما واستخدم هذا الأسلوب في " **سماعي كرد عشيران** "، وقد ظهر بشكل واضح على الأزمنة الطويلة في الخانة الثالثة، مما ساعد على إثراء الناحية الجمالية لهذا العمل، والابتعاد عن الأسلوب التقليدي.



سماعي كرد عشيران
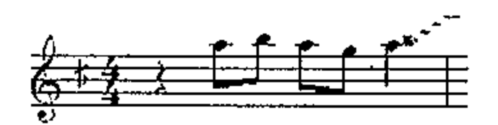
نموذج رقم (23)

- جليساندو (Glissando):

يستخدم أسلوب الجليساندو بشكل كبير في عزف آلة الكمان، حيث يعتبر من أحد التقنيات المهمة لهذه الآلة فهو وسيلة هامة للتعبير عن العاطفة وإنعاش الجمل الموسيقية وغير ذلك من التعبيرات (عوض، 1988، ص61).

ويعتبر استخدام هذا الأسلوب سمة في أداء معظم الأعمال الأردنية على آلة الكمان، ويشترك مع العديد من الأساليب الأدائية مثل اشتراكه مع أسلوب الليجاتو والفيبراتو، مما يؤدّي إلى ظهور تلك الأساليب بشكل رائع ومميز. ويعتمد أداء الجليساندو على محاولة عازفي الكمان تقليد المغني في مجمل حركاته الصوتية، كما أن ملاحظة وجود أصابع اليد اليسرى قريبة من لوحة المفاتيح قبل ملامستها للأوتار، وسقوطها عليها بشكل لين وخفيف دون أي ضغط، يساعد في عملية الانزلاق، علماً بأنه من الضروريّ مراعاة تقليل الضغط الذي يبذله الإصبع أثناء عملية الانزلاق، كما يجب أن يؤدى الجليساندو بقدر الإمكان باستخدام الإصبع الذي يضمن تغطية أقصر للمسافات وخصوصاً في الأجزاء السريعة. وقد لوحظ استخدام الجليساندو البسيط أكثر من الجليساندو المركب في الأعمال الأردنية، وذلك من خلال الانزلاق باستخدام إصبع واحد، والمثال التالي المأخوذ من أغنية " **سليمى** "، يمكن أن
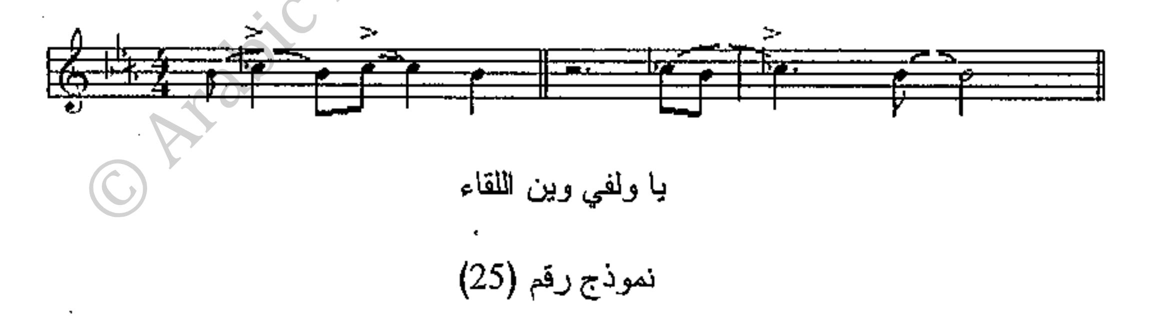
يوضح هذا الأسلوب، حيث تم الانزلاق على النغمة الأخيرة لتلك اللازمة وباستخدام إصبع واحد. مما يساهم في ظهور اللوازم الموسيقية بخفة ورشاقة.



سليمى

نموذج رقم (24)

كما ويساعد الجليساندو البسيط في إبراز النغمة المسيطرة لمقام الصبا (الرابعة الناقصة)، والتي تعطي للمقام خصوصيته، فقد ظهر ذلك أثناء أداء صولو الكمان في أغنية " **يا ولفي وين اللقاء** "، وذلك من خلال انزلاق الإصبع الثاني على وتر "صول" من نغة (سي بيمول) إلى نغمة (دو بيمول)، وقد أدى وجود ضغط من القوس على تلك النغمة (دو بيمول) إلى بروزها بشكل واضح.

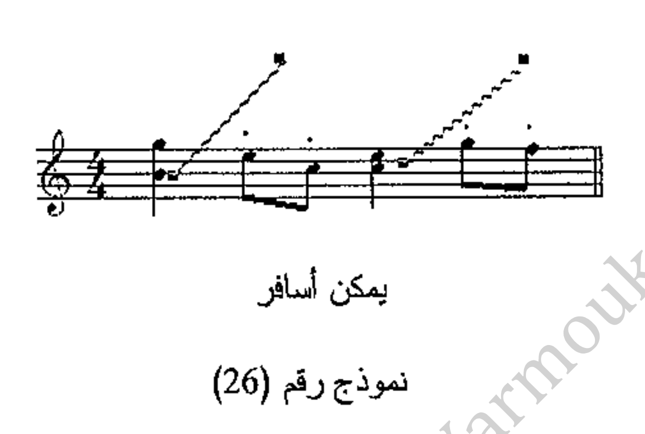


يا ولفي وين اللقاء

نموذج رقم (25)

كما ويستخدم الجليساندو البسيط في أداء نغمتين على وترين متجاورين بنفس الوقت وبجرة قوس واحدة، كما هو الحال في صولو الكمان في أغنية " **يمكن أسافر** "، حيث تم ذلك على وتري (صول / ري) بنغمتي (سي – إصبع ثاني / صول – إصبع ثالث)، ونغمتي (دو – إصبع ثالث / مي – إصبع أول). مما يساعد في إثراء المجال العزفي لآلة الكمان

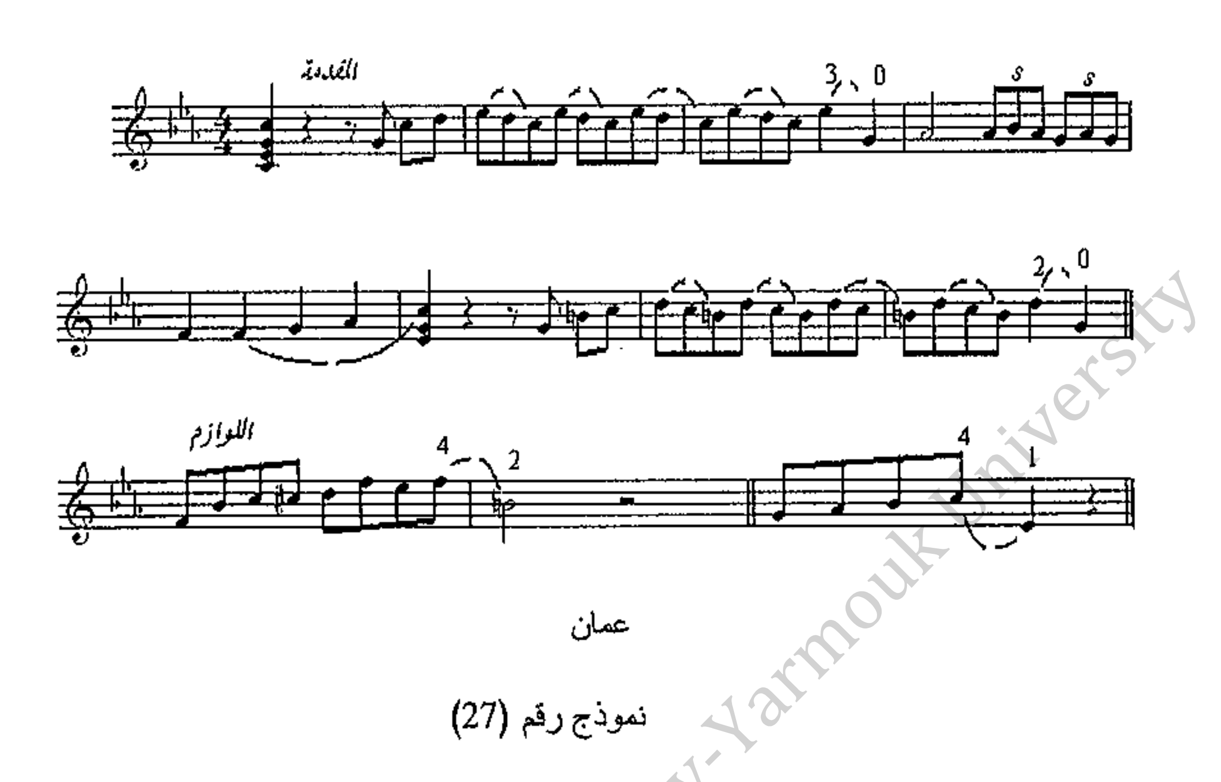
وإعطاءها ميزة هارمونية إضافة إلى كونها آلة ميلودية. وهذا الأسلوب غير شائع في الأداء الجماعي لصعوبة توحيده بين العازفين، حيث يقتصر أداؤه على العازف المنفرد.



يمكن أسافر

نموذج رقم (26)

أما الجليساندو المركب الذي يبدأ فيه الانزلاق بإصبع وينتهي بأصبع آخر، فقد استُخدم في أغنية " **عمان** "، وظهر في المقدمة الموسيقية وعلى بعض اللوازم. وقد تم في المقدمة الموسيقية عن طريق الانزلاق من الوضع الثالث إلى الوضع الأول على وتر "صول"، بنغمتي (مي – إصبع ثالث / صول – وتر مطلق)، والانزلاق باستخدام نفس الأوضاع وعلى وتر "صول" أيضاً بنغمتي (ري – إصبع ثاني / صول – وتر مطلق). أما في اللوازم الموسيقية فقد تم الانزلاق من الوضع الثالث إلى الوضع الأول على وتر "صول"، بنغمتي (فا – إصبع رابع / سي – إصبع ثاني)، والانزلاق باستخدام نفس الأوضاع على وتر "ري" بنغمتي (دو – إصبع رابع / مي – إصبع أول).



عمان

نموذج رقم (27)
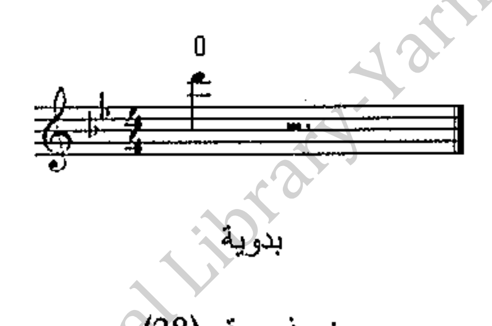
- فلاجوليه (Flageolet):

يستخدم أسلوب الفلاجوليه لما له من تأثير كبير على صوت آلة الكمان، حيث يعمل استخدام الفلاجوليه الطبيعي على رفع النغمة اوكتاف أو اوكتافين إلى أعلى، ويمكن استخراج عدة أبعاد باستخدام الفلاجوليه المصطنع. كما يبدو أن استخدام أسلوب الفلاجوليه جاء للحد من الانتقال إلى الطبقات الحادة في بعض الأجزاء، وخاصة تلك التي تحتوي على صعوبة في الانتقال، وذلك إمّا لسبب سرعة الانتقال أو صعوبة تتمثل في طبيعة وضع أصابع اليد اليسرى.

وقد لوحظ عدم استخدام الفلاجوليه المصطنع في الأعمال الأردنية، حيث تم استخدام الفلاجوليه الطبيعي وبشكل قليل، وذلك من خلال ملامسة الوتر عند منتصفه، مما يعمل على رفع النغمة أوكتافاً للأعلى. ويمكن استخدام الإصبع (الثالث أو الرابع) لأداء هذا الفلاجوليه،

حيث تلعب طبيعة وضع الأصابع التي تسبق أداء هذه التقنية دوراً أساساً في تحديد الإصبع الذي يؤدى فيه الفلاجوليه.
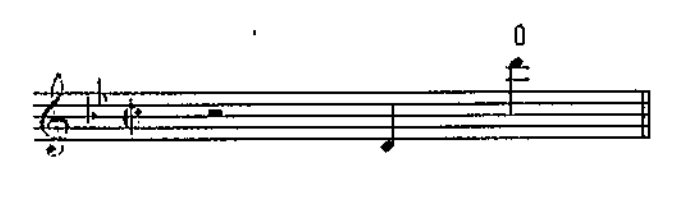
كما ولوحظ استخدام الفلاجوليه الطبيعي على النغمات ذوات الأزمنة القصيرة التي تحتاج إلى ظهور واضح. والمثال التالي المأخوذ من أغنية " **بدوية** "، يقوم بتوضيح ذلك الأسلوب، حيث تم الفلاجوليه الطبيعي على النغمة الأخيرة من هذا العمل، مما يساعد في ظهور تلك النغمة بشكل واضح ورنان، وإحكام القفل النهائي بدقّة ووضوح.



بدوية

نموذج رقم (28)

كما وتساهم هذه التقنية في إبراز التباين بين النغمة الحادة للفلاجوليه وبين قرارها، كما هو الحال في أغنية "**على دبين وعلى زي** "، حيث ظهر ذلك أثناء التسليم للمقطع الغنائي.



على دبين وعلى زي
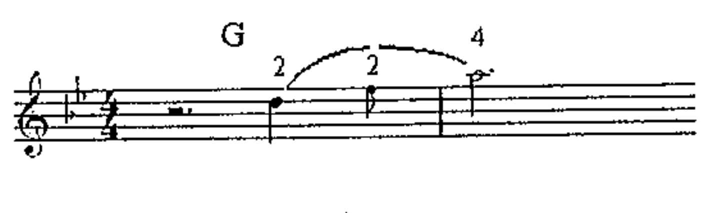
نموذج رقم (29)

- بورتامنتو (Portamento):

يتم هذا الأسلوب عن طريق الانتقال من وضع إلى آخر من خلال نغمة تسمّى (المساعدة أو الوسيطة)، والتي تعمل على تخفيف القفزة اللحنية الكبيرة بين النغمتين المتباعدتين، مع الأخذ بعين الاعتبار سماع النغمة الوسيطة، وبما أن النغمة الوسيطة تعتبر دخيلة على الجملة الموسيقية، فلابد أن يؤدى البورتامنتو بجرة قوس واحدة.

ويشير واصف إلى اقتراح كارل فليش (Carl Flesh) في كتابه " فن العزف على الكمان " بضرورة وجود مصطلحات أكثر دقة تميّز الجليساندو عن البورتامنتو، حيث اقترح أن الانتقال السريع يسمى بالجليساندو والانتقال البطيء والأكثر تعبيراً يسمى بورتامنتو (واصف، 1997، ص43).

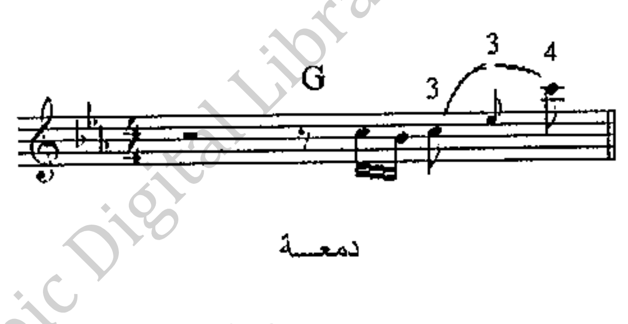
يظهر أسلوب البورتامنتو في الموسيقا الأردنية بشكل قليل، ويقتصر استخدامه على الانزلاق العالي (Overslide). حيث بدأ يبرز ظهوره في بعض الأعمال الحديثة، لما يحتاجه من مهارة عالية في الانتقال بين الأوضاع. والمثال التالي المأخوذ من موسيقا " **بتول** " يقوم بتوضيح ذلك، فقد ساعد استخدام البورتامنتو على ظهور الميزات الرومانتيكية لذلك الجزء، وظهوره بطريقة معبّرة وأكثر أناقة. وذلك عن طريق الانتقال بشكل بطيء من الوضع الثالث إلى الوضع الخامس على وتر "صول" بنغمتي (ري – إصبع ثاني / لا – إصبع رابع)، مع مراعاة سماع النغمة الوسيطة (فا – إصبع ثاني) أثناء عملية الانزلاق. حيث تم الانزلاق ما بين النغمة الأولى "ري" والنغمة الوسيطة "فا".



بتول

نموذج رقم (30)

كما وتميز استخدام هذا الأسلوب في أغنية "**دمعة**" بالربط بين نغمتين على وترين متجاورين، حيث تم الانزلاق من الوضع الأول إلى الوضع الثالث على وتر "صول" بنغمتي (دو - إصبع ثالث / مي - إصبع ثالث)، ثم بعد ذلك تم إسقاط نغمة "دو" إصبع رابع على وتر "ري". مما يساعد في تسهيل عملية الانتقال بين الأوضاع المختلفة.



دمعة

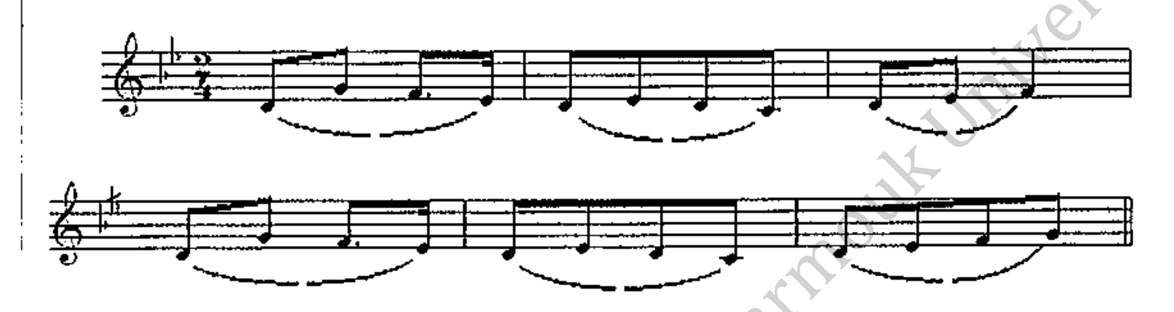
نموذج رقم (31)

أساليب أداء آلة الكمان المستخدمة في الأعمال الأردنية التي تؤديها اليد اليمنى:

- ليجاتو (Legato):

يعتبر الليجاتو من الأساليب الأكثر انتشاراً في الموسيقا بشكل عام والموسيقا الأردنية بشكل خاص، ويستخدم غالباً في الموسيقا ذات الطابع العاطفي التطريبي، ويتميز هذا الأسلوب في الأعمال الأردنية باشتراك الانزلاق معه، مما يعطي خصوصية أداء الليجاتو في الموسيقا الأردنية، وبالطبع فإن العديد من الأعمال الأردنية ذات طابع عاطفي تطريبي، يغلب عليها
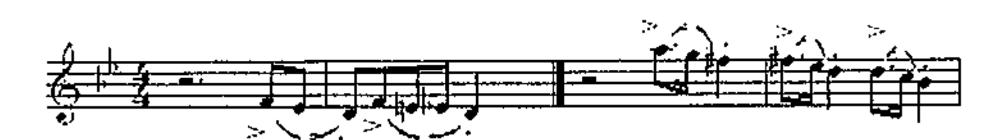
الأداء المترابط بين نغماتها. والمثال التالي المأخوذ من أغنية " **ما احلى الدار** "، يقوم بتوضيح هذا الأسلوب، حيث أن أداء الليجاتو يتم أثناء المرافقة الدقيقة (الترجمة) للمغني، مما يساعد في سهولة الأداء بخفوت (piano)، وذلك من خلال تقليل عملية تبديل الأقواس في الاتجاه للأسفل والأعلى.



ما احلى الدار

نموذج رقم (32)
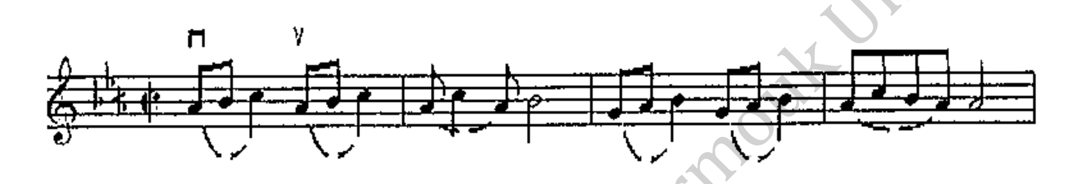
ويلاحظ من خلال الاستماع إلى العديد من الأعمال الأردنية، ربط عدد قليل من النغمات في جرة القوس الواحدة، ويبدو أن ذلك بسبب عدم استخدام الطول الكلّي للقوس أثناء عملية الأداء. والمثال التالي المأخوذ من أغنية " **هانت عليك** "، يقوم بتوضيح هذا الأسلوب، حيث ظهر ذلك على بعض اللوازم الموسيقية في الجزء الغنائي، مما يعمل على تكوين موتيفات مترابطة وظهورها بخفة وطاقة، ويساعد على ذلك تركيز الضغط من اليد اليمنى على النغمة الأولى لقوس الليجاتو دون باقي النغمات، وظهور النغمة الأخيرة لذلك القوس بشكل قصير.



هانت عليك

نموذج رقم (33)

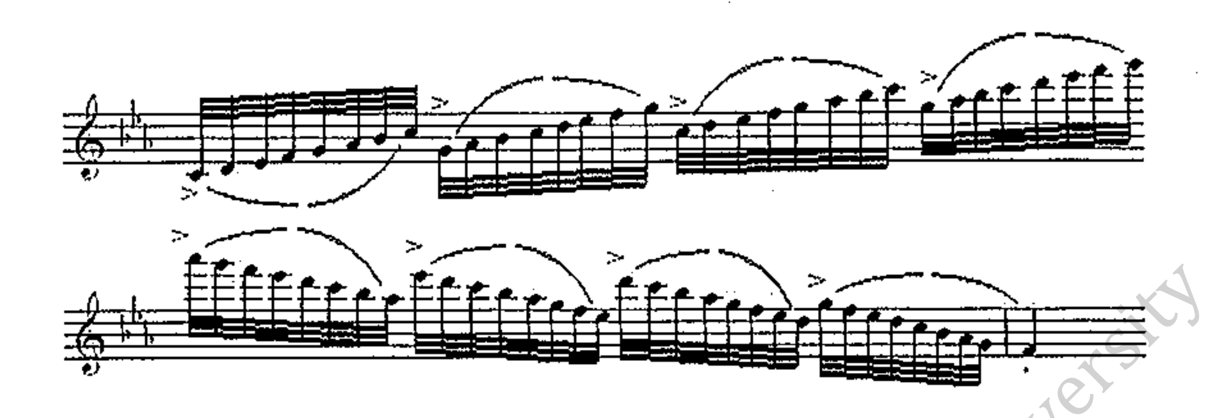
كما ويساعد هذا الأسلوب في تعميق الإحساس بميزان العمل وضغطه، والمثال التالي المأخوذ من أغنية " **يا حبيبي يا غالي** "، يقوم بتوضيح ذلك، حيث تم التأكيد على إبراز الزمن القوي داخل كل مازورة، وذلك عن طريق ضغط اليد اليمنى على بداية حركة القوس أثناء الصعود والهبوط.



يا حبيبي يا غالي

نموذج رقم (34)

يعتمد أداء الليجاتو أثناء الانتقال من وتر إلى آخر، على استخدام الرسغ بمساعدة من مقدمة الذراع بدون أي ضغط، وذلك تجنباً لحدوث أي توقف للنغمات أثناء الحركة بين الأوتار، خاصة في الأجزاء السريعة التي تعتمد على الخفة في الأداء (Walter, 1980, p10). كما هو الحال في موسيقى " **سالومي** "، حيث يتم أداء كل سلسلة نغمية بجرة قوس واحدة، لما يتطلبه تصاعد اللحن وسرعته، مع مراعاة إبقاء حركة الذراع اليمنى لينة أثناء الانتقال من وتر إلى آخر، مما يعمل على إحداث اندفاعة أكبر لتلك السلاسل النغمية السريعة، وإتمام وحدة الربط اللحنية فيها، لتتماشى مع الطريقة التفاعلية للعمل وخدمة الفكرة التعبيرية المطلوبة.
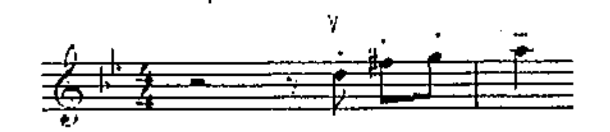


سالومي

نموذج رقم (35)

- ستاكاتو (Staccato):
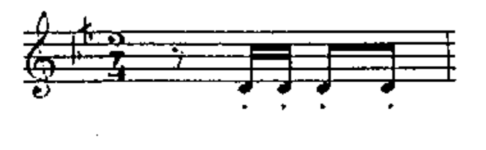
ينتشر استخدام هذا الأسلوب بشكل كبير في الأعمال الأردنية، لما يتمتع به من مزايا عديدة تنعكس في خدمة العديد من الجوانب التعبيرية لتلك الأعمال، ويبرز استخدامه على الأزمنة القصيرة ذوات الطابع النشط، مما يساهم في أداء الانتقالات اللحنية بطريقة سلسة ورائعة، ويظهر ذلك في اللازمة الموسيقية في أغنية " **شدّوا الهمة** "، حيث استخدم الستاكاتو كجسر للانتقال مسافة خامسة تامة إلى الأعلى تمهيداً للجزء اللحني الجديد، وذلك بدءاً بنغمة "ري" بقوس إلى أعلى والانتهاء بنغمة "لا"، مما يساعد في إبراز التصاعد اللحني.



شدّوا الهمة

نموذج رقم (36)
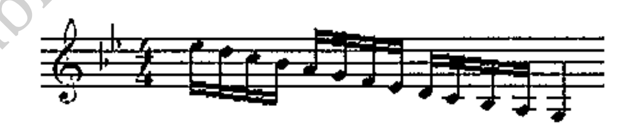
كما وتم توظيف هذا الأسلوب في خدمة ومساندة الضربات الإيقاعية المختلفة، فقد تناسب الستاكاتو مع الضربات الإيقاعية المستخدم في أغنية " **ضمة ورد** "، وذلك من خلال عمل الستاكاتو مع كل ضربة إيقاع، مما يؤدي إلى تجميل وتقوية تلك الضربات الإيقاعية.



ضُمة ورد

نموذج رقم (37)

كما ويمكن أن يساعد الستاكاتو في عزف الأجزاء الموسيقية المندفعة (السريعة) بكل سهولة وبشكل رائع، كما هو الحال في قصيدة " **إمض عبدالله** "، فقد ظهر ذلك في المقدمة الموسيقية على بعض الأجزاء السريعة. وهنا لا بد لأصابع اليد اليسرى من أن تحتضن القوس وأن تنسجم مع سرعة حركته، كي لا تُسمع عملية التبديل في الاتجاه للأسفل والأعلى.
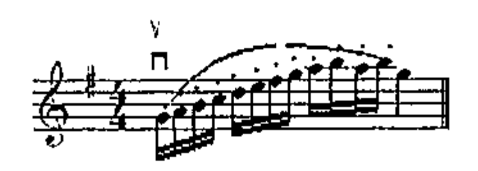


إمض عبدالله

نموذج رقم (38)

بالإضافة إلى أداء الستاكاتو بنغمات منفصلة بقوس للأسفل أو للأعلى، يمكن أداء أكثر من نغمة بجرة قوس واحدة صاعدة أو هابطة، ويسمى ذلك بالستاكاتو الصاعد أو الستاكاتو الهابط. وتجدر الإشارة إلى أنه من الأسهل أن يكون اتجاه القوس للأعلى مع إبقائه ملامساً

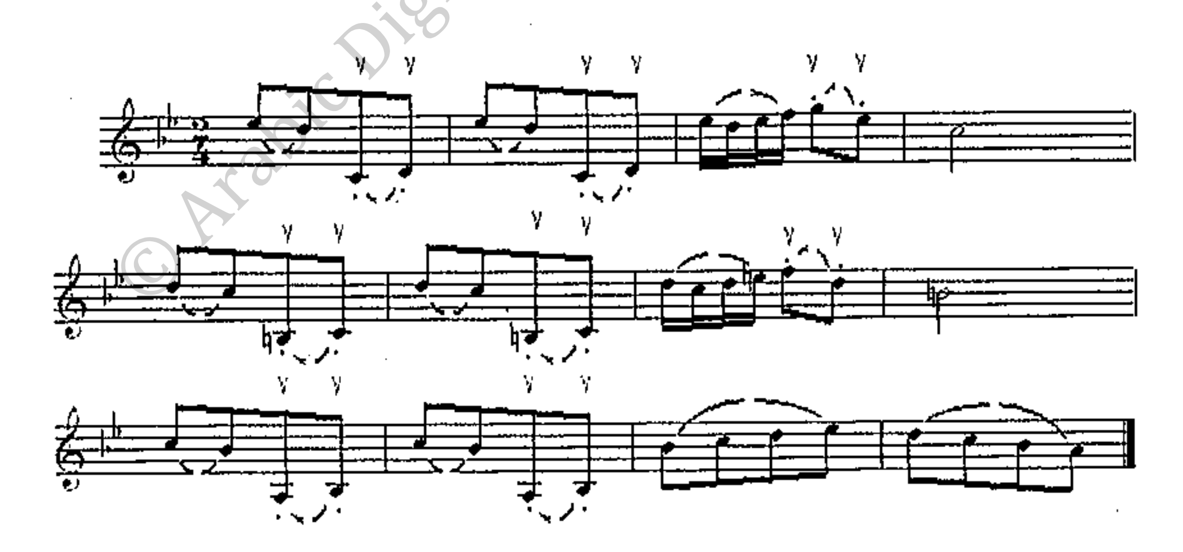
للوتر أثناء الأداء، كما أن أداء أربعة نغمات وأكثر في جرة القــوس الواحــدة غيــر شــائع الاستخدام في العزف الجماعي لصعوبة توحيده بين العازفين، حيث يقتصر اســتخدامه فــي العزف المنفرد.



ستاكاتو صاعد أو هابط

نموذج رقم (39)

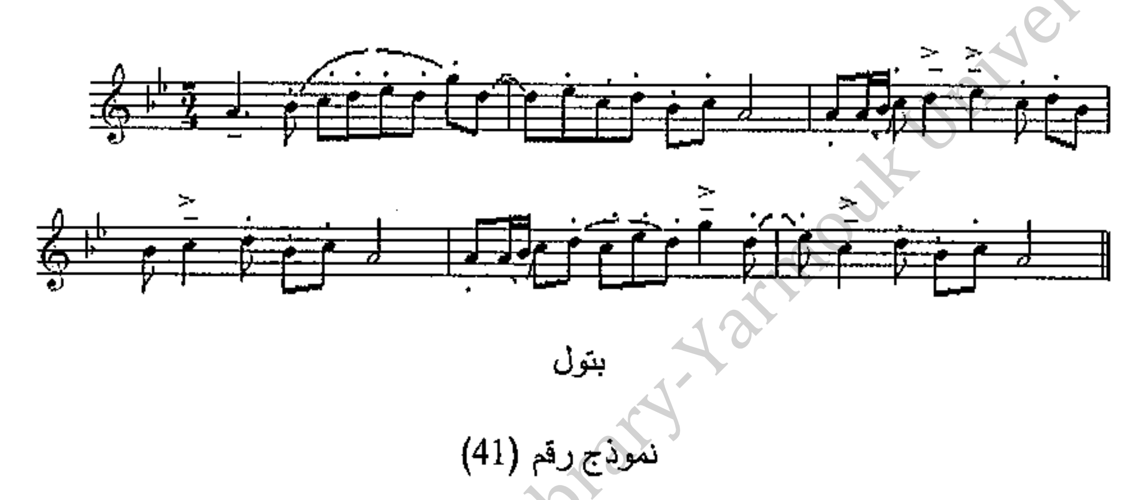
لذلك ولقلة المؤلفات الأردنية المكتوبة خصيصاً لآلة الكمان باعتبارها حديثة العهد، فقد استخدمت هذه الطريقة لأداء نغمتين إلى ثلاث نغمات في جرة القوس الواحدة، والمثال التالي المأخوذ من المقطوعة الموسيقية " **ليالي عمان** " يوضح ذلك، حيث تم أداء نغمتــين باتجــاه القوس للأعلى.



ليالي عمان

نموذج رقم (40)

ويمكن أن يساعد المثال التالي المأخوذ من المقطوعة الموسيقية " **بتول** " في توضيح إمكانية أداء أكثر من أربع نغمات في جرة القوس الواحدة، وذلك باعتبار أن هذا العمل مؤلف خصيصاً للكمان، حيث تم أداء النغمات باتجاه القوس للأعلى، مما يساعد في إنتاج نغمات خفيفة متطايرة.



بتول

نموذج رقم (41)

- ديتاشيه (Detache):
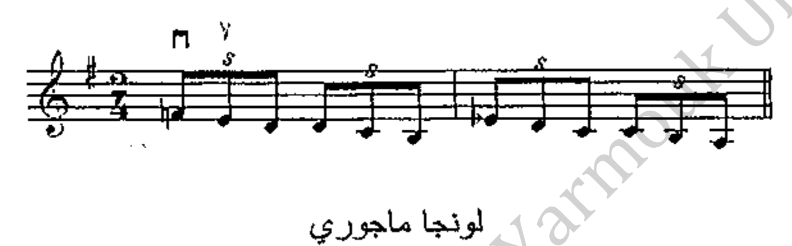
يعتمد أسلوب الديتاشيه على أداء جرّات قوس متساوية في الطول وباستخدام نفس الجزء من القوس، أي يجب المحافظة على نفس طول حركة الذراع أثناء الأداء. وتكون تلك الجرّات واضحة نشطة ذات طابع حيوي، أشبه بحركة ميكانيكية (Menuhin, 1971, P88).

ويقتصر استخدامه على الأزمنة القصيرة التي تحتاج إلى حركة بسيطة من الرسغ مع تحريك النصف الأمامي من الذراع، ومراعاة إبقاء الرسغ والأصابع بشكل لين لإنتاج ضربات ذات تردد طبيعي وخفة وسرعة جيدة، كما ويستخدم في الأجزاء التي تحتاج إلى تضخيم صوتي مكتمل (زكي، 1977، ص57).

إن ارتباط عملية أداء الديتاشيه بعدة عوامل تتمثل في: السرعة، وقوة الضربة، وطول أو قصر المساحة المستخدمة من القوس، يعمل على ضرورة التقيد في الأداء والابتعاد عن

أسلوب الارتجال. لذلك فقد برز ظهور هذا الأسلوب في الأعمال الأردنية الحديثة، والأعمـــال التي تحتوي على خطوط خاصة مكتوبة لآلة الكمان.
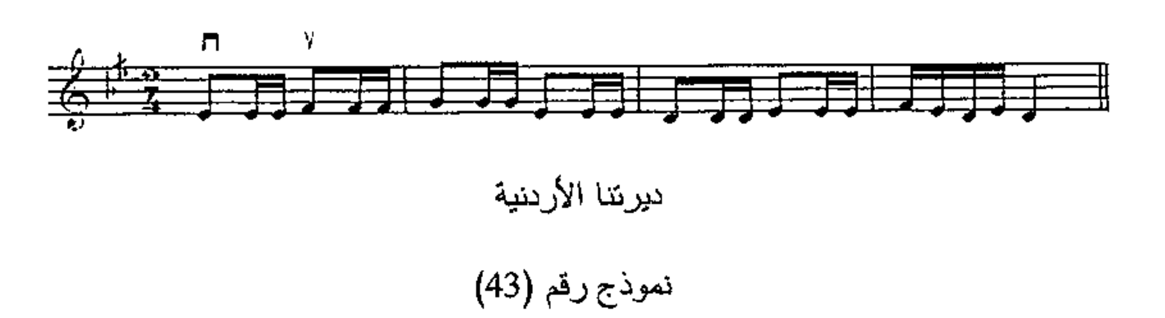
ويمكن الاستفادة من المثال التالي المأخوذ من " **لونجا ماجوري** " في توضـــيح هـــذا الأسلوب، حيث أن عزف الثلاثيات يتم في الجزء الأوسط من القوس. وتجدر الإشارة أن هذا الأسلوب يحاول أحياناً إبراز الضغوط الإيقاعية المنغمة لبعض الأشكال الإيقاعية.



لونجا ماجوري

نموذج رقم (42)

وقد لوحظ استخدام هذا الأسلوب في بعض الأعمال الأردنيـــة القديمـــة، حيـــث تـــم استخدامه على الأزمنة المختلفة غير المتساوية، وهذا يرجع إلى طبيعة تلك الأعمال الغنائية، والتي تعتمد على أسلوب الارتجال الفردي في الأداء، حيث كان عازفو الكمان يـستعرضون مهاراتهم الأدائية بالتركيز على إبراز الطابع الموسيقي لتلك الأعمال دون الاهتمام بالمهـــارة التقنية. والمثال التالي المأخوذ من المقدمة الموسيقية في أغنية " **ديرتنا الأردنية** " يظهر ذلـــك الأسلوب، حيث تم استخدام مساحة قوس متنوعة وغير متساوية أثناء الأداء.
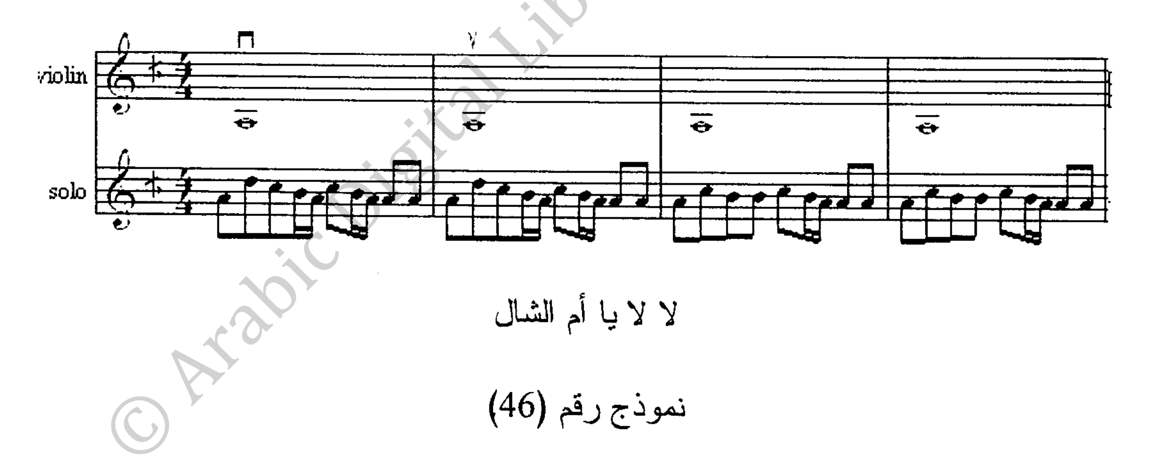


ديرتنا الأردنية

نموذج رقم (43)

إن استخدام مساحة واسعة من طول القوس يعمل على زيادة فعل الرسغ نسبة إلى فعل الذراع، حيث يجب أثناء أداء الأقواس الطويلة بشكل خاص استعمال الوزن الطبيعي لليد اليمنى، وذلك عن طريق الرمي بثقلها على القوس، أي الاستفادة من قانون الجاذبية، وأن تقتصر حركة اليد اليمنى على عملية جر القوس صعوداً وهبوطاً، مع عتق اليد اليمنى من عملية حمل القوس أو رفعه، مما يساعد على تحرر مفاصل اليد اليمنى بأكملها وتحرّكها بشكل طبيعي (سعد، 1984, ص35).

وتجدر الإشارة إلى أن استخدام أسلوب الديتاشيه الواسع يظهر بشكل واضح على الأزمنة الطويلة في الأجزاء التي تتطلب قوة، فهو أساس جرة القوس القوية الممتدة، والمثال التالي المأخوذ من أغنية " **لا لا يا أم الشال** " يقوم بتوضيح ذلك، حيث ظهر هذا الأسلوب على شكل نغمات طويلة مصاحبة (Pedal notes).



لا لا يا أم الشال
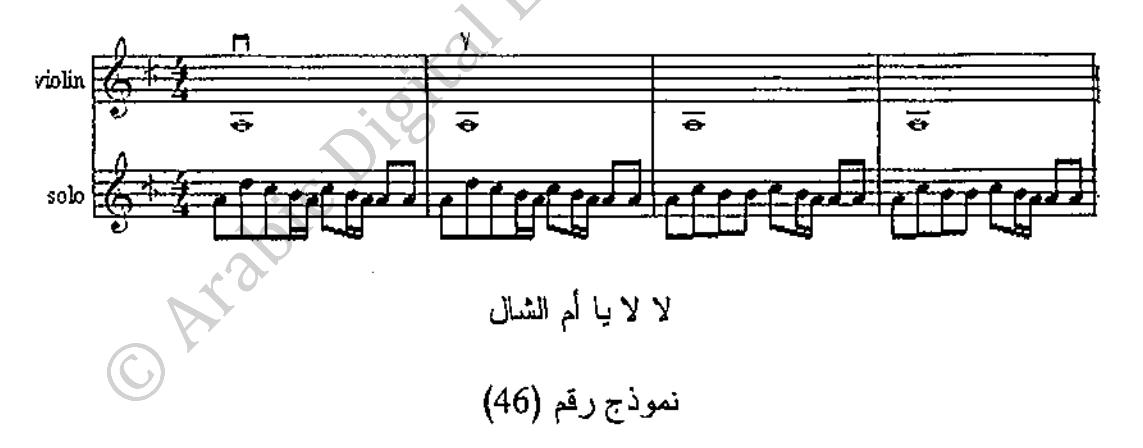
نموذج رقم (46)

- **بتسيكاتو (Pizzicato):**

ينتشر استخدام هذا الأسلوب على مساحة واسعة من الأعمال الموسيقية الأردنية، القديمة منها والحديثة، وقد لاقى استحسان الموسيقيين وعازفي آلة الكمان، حيث يعمل على تغيير كبير في الطابع الصوتي للآلة ويجعلها آلة جديدة ومستقلة لها صفتها الصوتية الخاصة

إن استخدام مساحة واسعة من طول القوس يعمل على زيادة فعل الرسغ نسبة إلى فعل الذراع، حيث يجب أثناء أداء الأقواس الطويلة بشكل خاص استعمال الوزن الطبيعي لليد اليمنى، وذلك عن طريق الرمي بثقلها على القوس، أي الاستفادة من قانون الجاذبية، وأن تقتصر حركة اليد اليمنى على عملية جر القوس صعوداً وهبوطاً، مع عتق اليد اليمنى من عملية حمل القوس أو رفعه، مما يساعد على تحرر مفاصل اليد اليمنى بأكملها وتحرّكها بشكل طبيعي (سعد، 1984، ص35).

وتجدر الإشارة إلى أن استخدام أسلوب الديتاشيه الواسع يظهر بشكل واضح على الأزمنة الطويلة في الأجزاء التي تتطلب قوة، فهو أساس جرة القوس القوية الممتدة، والمثال التالي المأخوذ من أغنية " **لا لا يا أم الشال** " يقوم بتوضيح ذلك، حيث ظهر هذا الأسلوب على شكل نغمات طويلة مصاحبة (Pedal notes).



لا لا يا أم الشال
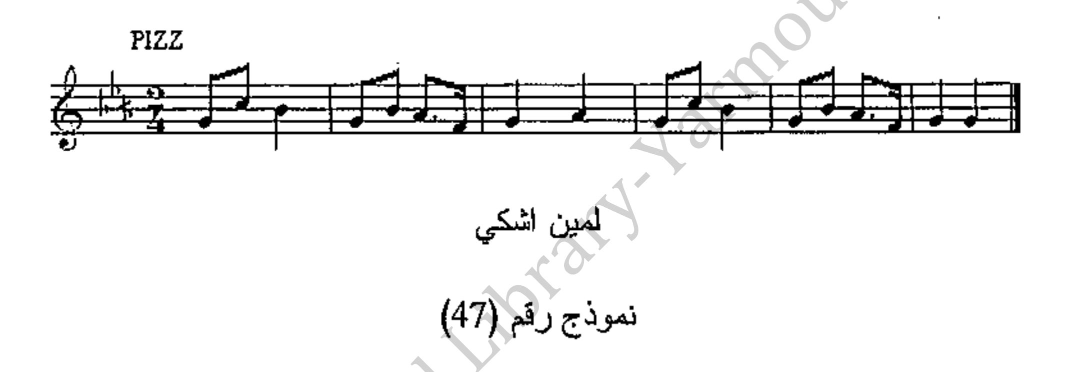
نموذج رقم (46)

- بتسيكاتو (Pizzicato):

ينتشر استخدام هذا الأسلوب على مساحة واسعة من الأعمال الموسيقية الأردنية، القديمة منها والحديثة، وقد لاقى استحسان الموسيقيين وعازفي آلة الكمان، حيث يعمل على تغيير كبير في الطابع الصوتي للآلة ويجعلها آلة جديدة ومستقلة لها صفتها الصوتية الخاصة

المميزة، ويعتمد أداؤه على عملية نقر الأوتار بسبابة اليد اليمنى، مع مراعاة عدم النقر بقوة، وذلك لتجنب إنتاج نغم غير متوافق.

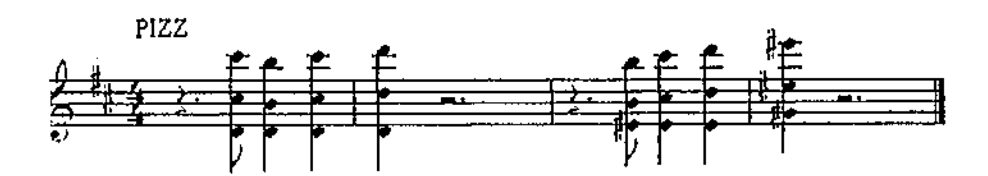
تم الاستفادة من هذا الأسلوب في خدمة الضغوط الإيـقاعية للـنص الـشعري فـي أغنيـة " **لمين اشكي** " وبروزها بشكل واضح، وذلك من خلال أداء لحن الجملـة الـشعرية بأسلوب البتسيكاتو كمقدمة تمهيدية قبل الغناء، مما يؤدي إلى التأكيد على ظهور نغمات اللحن الأساسي بوضوح.



لمين اشكي

نموذج رقم (47)

كما ويمكن أداء البتسيكاتو أيضاً مع النغمات المزدوجة (Double chords) والتآلفات الثلاثية والرباعية، حيث يعمل رنين الأصوات على إعطاء تأثيرٍ محببٍ، كما هو الحال فـي موشح " **في هوى شمس الملاح** "، وهذا يساعد على تعميق الإحساس بالإيقاع، وذلـك مـن خلال التوقيع المنغم من البتسيكاتو للضرب الإيقاعي المستخدم في هذا العمل، وقد تم ذلك بنقر التآلفات الثلاثية، حيث تم تقسيم تلك الأصوات بين الكمان الأول والثاني.
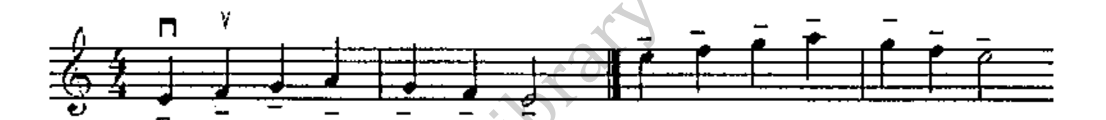


في هوى شمس الملاح

نموذج رقم (48)

- ماركاتو (Marcato):

لا تعتمد عملية أداء الماركاتو على مجرد إظهار الصوت بقوة، وإنما هي مبنية على عملية إنتاج الصوت بطريقةٍ معبرةٍ أكثر من اعتمادها على إظهاره بقوة. حيث يستخدم هذا الأسلوب في الأعمال البطيئة نسبياً وذات الطابع العاطفي المعبر، وقد لوحظ عدم انتشار هذا الأسلوب بشكل كبير في الموسيقا الأردنية، حيث يتم استبداله باستخدام قوس الليجاتو عند الحاجة لإظهار الطابع العاطفي بدلاً من الماركاتو، باعتباره الأكثر شهرةً واستخداماً.

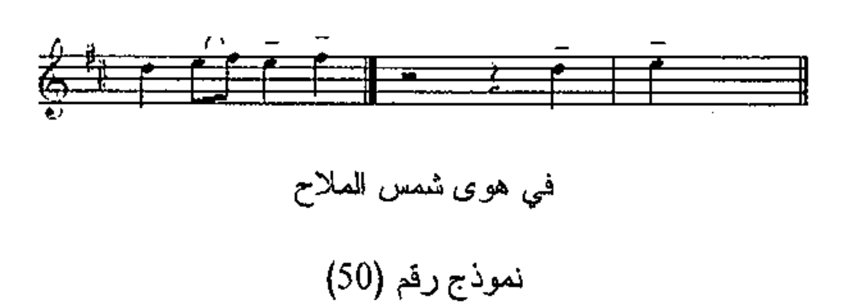
وقد تم الاستفادة من هذا الأسلوب في إثراء العملية التعبيرية لموسيقى الكوبلية في أغنية " **قولوا له يا خلق الله** "، وذلك من خلال أداء النغمات بصوت متساوي وأكثر تعبيرية.



قولوا له يا خلق الله

نموذج رقم (49)
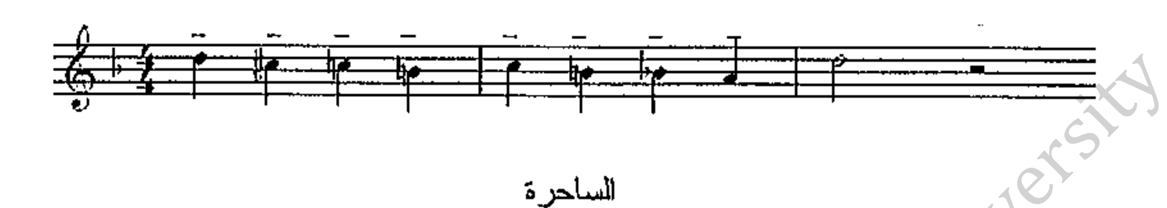
كما ويساعد الماركاتو في إعطاء النغمات قيمتها الزمنية الكاملة، والمثال التالي المأخوذ من موشح " **في هوى شمس الملاح** " يقوم بتوضيح هذه العملية، حيث يتم الانتقال من نغمة إلى أخرى دون أي توقف للصوت، مما يساعد في توضيح الفكرة التعبيرية للمؤلف.



في هوى شمس الملاح

نموذج رقم (50)

كما واستخدم هذا الأسلوب مع النغمات الكروماتيكية في أغنيــة " **الــساحرة** "، ممــا يساعد في إتمام وحدة الربط اللحنية لهذا الجزء.
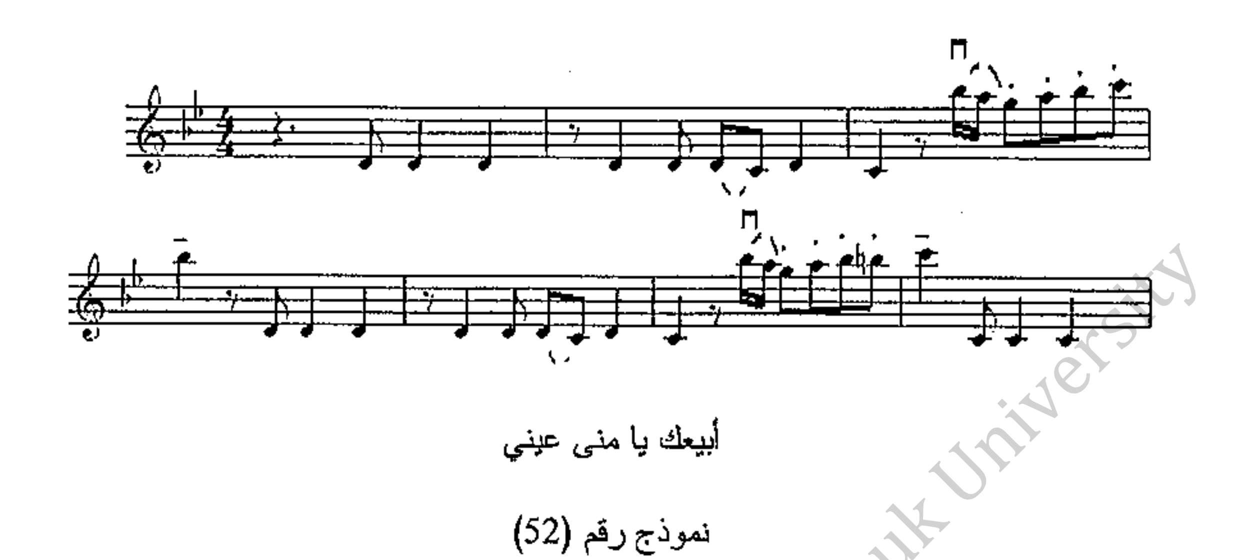


الساحرة

نموذج رقم (51)

- سبيكاتو (Spiccato):

يحتاج أداء السبيكاتو إلى مهارة عالية في حركة القوس، كي تخرج الأنغــامُ رشــيقةً متطايرةً. ويستخدم هذا الأسلوب عامةً في الأعمال السريعة النشطة ذات الطاقــة، وبمــا أن أغلب الأعمال الأردنية ذات سرعة متوسطة، فلا بد من استخدام أشكال القوس التي تنســجم وتتماشى مع طبيعة تلك الأعمال، لذلك فإن هذا الأسلوب لم ينتشر بشكلٍ واســع، واقتــصر ظهورُهُ في الأعمال السريعة نسبياً وذات الإيــقاع النشط على بعض الأجزاء وبشكل محدود.

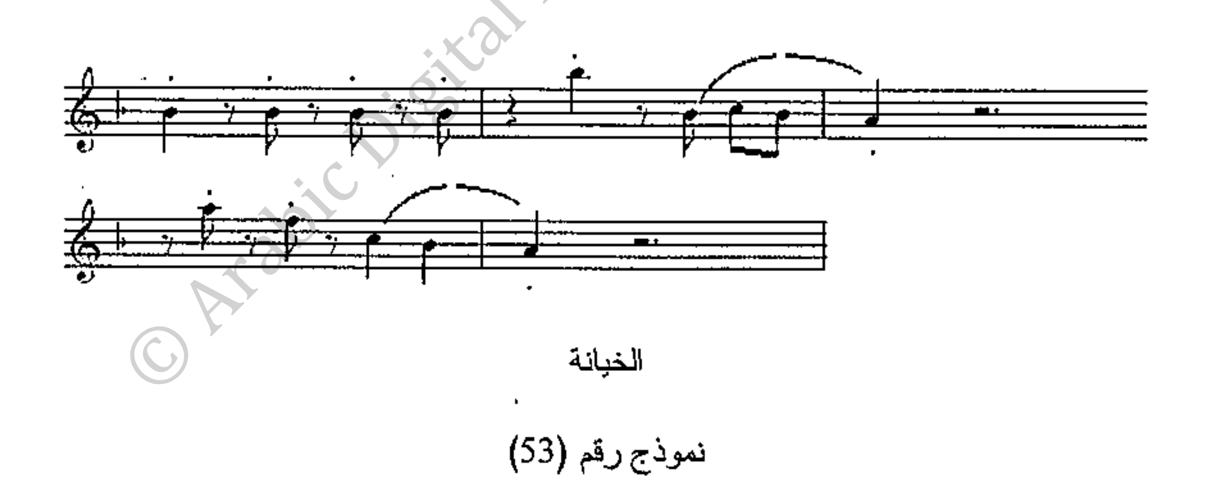
والمثال التالي المأخوذ من أغنية " **أبيعك يا منى عيني** " يقوم بتوضيح هذا الأسلوب، حيث ظهر السبيكاتو منسجماً مع الإيقاع السريع النشط المستخدم في العمل الحالي، مما يساعد في إمكانية الأداء بالسرعة المطلوبة بسهولة ويسر. وقد لوحظ من خلال الاستماع إلى ذلــك العمل أداء السبيكاتو في المنطقة الصوتية الحادة وبشكل قوي، وهذا يدل على أنه تم أداؤه في المنطقة الأقرب لكعب القوس.



أبيعك يا منى عيني

نموذج رقم (52)

كما وظهر هذا الأسلوب على نهايات الجمل الموسيقية في أغنية " **الخيانـــة** "، ممــا يساعد في تدعيم الضغوط الإيقاعية المستخدمة في تلك الأجزاء.



الخيانة

نموذج رقم (53)

الفصل الخامس

نتائج الدراسة

الفصل الخامس

نتائج الدراسة

تكمن أهمية تطور أساليب الأداء على آلة الكمان، في تحقيق الاستمرارية والتقدم من خلال الوصول إلى مستوى أداء جيد ومتميز على هذه الآلة، إذ أن التعرف على أساليب الأداء وفهم تفاصيلها، يعمل على تنمية آفاق العازف الاحترافية، مما قد يساعد على بناء قاعدة من الكوادر الموسيقية في الأردن تكون قادرة على الارتقاء بأداء موروثنا الموسيقي.

وقد هدفت هذه الدراسة إلى ما يلي:

أولاً – الهدف الرئيس:

التعرف إلى أساليب الأداء على آلة الكمان في الأعمال الموسيقية الأردنية.

ثانياً – الأهداف العامة:

1- التعرف إلى الظروف التي ساعدت على إبراز آلة الكمان في الأداء الموسيقي في الأردن.

2- التعرف إلى بعض الجماليات التعبيرية التي يمكن أن تتحقق من خلال استخدام أساليب الأداء على آلة الكمان في الأعمال الموسيقية الأردنية.

وسيتناول الباحث عرضاً لأهم النتائج التي توصلت إليها هذه الدراسة:

النتائج التي تتعلق بالهدف الرئيس:

التعرف إلى أساليب الأداء على آلة الكمان في الأعمال الموسيقية الأردنية.

لقد تبين للباحث أن التعرف إلى أساليب الأداء على آلة الكمان، يلعب دوراً رئيساً في تحسين مستوى الأداء وتنمية آفاق العازف الفكرية. وقد خلصت الدراسة إلى التعرف إلى

أساليب الأداء على آلة الكمان المستخدمة في الأعمال الموسيقية الأردنية، حيث تـم ترتيبهـا طبقاً لدرجة أهمية استخدامها في الأعمال الأردنية، وهذه الأساليب هي:

أولاً- أساليب أداء اليد اليسرى: الفيبراتو، الجليساندو، الفلاجوليه، البورتامنتو. وهذا ما يتفق مع طبيعة تلك الأعمال ذات الطابع الغنائي. حيث تقوم تلك الأسـاليب بـإبراز العديـد مـن الميزات التعبيرية للأعمال الموسيقية، وتلعب دوراً هاماً في تطور العملية الأدائية وبعث روح التذوّق والجمال، فهي التي تمنح الأداء حياة وتعبيراً. إذ يمكن الاستفادة من تلك الأساليب في إمكانية تغيير الطابع الصوتي الصادر من آلة الكمان وجعلها آلة جديدة لها صفتها الـصوتية الخاصة المميزة؛ وذلك من خلال تقريب صوت الكمان من صوت آلة الفلـوت أو الكولـة أو الناي، إضافة إلى إمكانية تقريب صوتها من الصوت البشري، من خلال ترجمة ما يقوم بـه المغني من حركات صوتية بمحاولة تقليده، حيث لوحظ اشتراك الفيبراتو مع الجليساندو أثناء الأداء، مما زاد من أهمية دور المؤدي وظهور سمة الارتجـال الفردي في العملية الأدائيـة. كما وتساعد تلك الأساليب في تسهيل عملية الأداء لبعض الأجزاء التي تحتوي على صعوبات في الانتقال بين الأوضاع.

ثانياً- **أساليب أداء اليد اليمنى:** الليجاتو، الـستاكاتو، الديتاشـيه، البتـسيكاتو، الماركـاتو، السبيكاتو، وما تحققه هذه الأساليب من مزايا عديدة تنعكس في خدمة الأعمال الموسيقية، حيث أن استخدام أشكال القوس المتنوعة (المتقطعة والموصولة) وتحديد الجزء الذي يتم الجر عليه والمساحة المستخدمة من طول القوس، تلعب دوراً هاماً في عملية الأداء وتساعد فـي إثـراء العملية التعبيرية للأعمال الموسيقية. فيمكن الاستفادة من استخدام أشكال القوس المتنوعة فـي إحداث اندفاعه أكبر للسلاسل النغمية السريعة تماشياً مع الطريقة التفاعلية للعمـل الموسـيقي

وخدمة الفكرة التعبيرية المطلوبة، وهذا يساعد على تكوين موتيفات مترابطة. كما ويمكن الاستفادة من تلك الأساليب في تعميق الإحساس بالإيقاع، وذلك من خلال إبراز الضغوط الإيقاعية المنغمة لبعض الأشكال الإيقاعية. كما ويساعد استخدام تلك الأساليب أيضاً على إمكانية أداء الانتقالات اللحنية المختلفة بطريقة سلسة وأنيقة، إضافة إلى الاستفادة منها في مساندة الضغوط الإيقاعية للنص الشعري في العمل الموسيقي.

النتائج التي تتعلق بالأهداف العامة:

1- التعرف إلى الظروف التي ساعدت على إبراز آلة الكمان في الأداء الموسيقي في الأردن.

لقد تبين من خلال الدراسة أن هناك مجموعة من الظروف التي ساعدت على إبراز آلة الكمان في الأداء الموسيقي في الأردن ومنها:

- إيفاد البعثات العلمية في مجال الموسيقا إلى أعرق الجامعات في الدول المختلفة، مما ساهم في دفع الحركة الموسيقية في الأردن.
- إنشاء العديد من الصروح العلمية في مجال الموسيقا، مثل المعهد الموسيقي الأردني، وقسم الموسيقا في جامعة اليرموك، والمعهد الوطني للموسيقا، والأكاديمية الأردنية للموسيقا، وقسم الفنون الموسيقية في الجامعة الأردنية، الأمر الذي كان له كبير الأثر في الانتقال نحو الأداء والتعليم الموسيقي الاكاديمي.
- الدور الكبير لوسائل الإعلام (المسموعة والمرئية-المسموعة) كالراديو والتلفزيون في توجيه الذوق الموسيقي.

- ظهور العديد من الفرق الموسيقية مثل: فرقة الإذاعة والتلفزيون، وفرقة النغم العربي، وفرقة الفحيص، وأوركسترا المعهد الوطني للموسيقا، وفرقة نقابة الفنانين، حيث لعب الكمان دوراً أساسياً في التشكيلة البنائية لتلك الفرق.
- تعاقب العديد من عازفي الكمان العرب والأجانب على الساحة الموسيقية الأردنية وعملهم في الأردن، والاحتكاك المباشر بينهم وبين عازفي الكمان الأردنيين، مما لعب دوراً هاماً في تحسين مستوى الأداء على آلة الكمان، حيث تم الاستفادة من الإمكانات التقنية الموجودة لدى هؤلاء العازفين، وتطبيق المفاهيم العلمية في العزف على هذه الآلة.
- ظهور العديد من الاستوديوهات الموسيقية، ولعبها دوراً أساسياً في التطور الموسيقي في الأردن بشكل عام، وفي إبراز آلة الكمان بشكل خاص.
- اعتماد معظم الأعمال الموسيقية في الأردن على آلة الكمان، وقد ساعد على ذلك ظهور نخبة من الموسيقيين وعازفي الكمان الأردنيين الذين تمتعوا بقدرات متقدمة في الكتابة لهذه الآلة. كما وأصبح يُكتبُ أعمالٌ مؤلفةٌ خصيصاً لآلة الكمان تقوم بتحديد أساليب الأداء المطلوبة بدقة ووضوح.

2- التعرف إلى بعض الجماليات التعبيرية التي يمكن أن تتحقق من خلال استخدام أساليب الأداء على آلة الكمان في الأعمال الموسيقية الأردنية.

خلصت الدراسة إلى ظهور مجموعة من الجماليات التعبيرية، التي تحققت من خلال استخدام أساليب الأداء على آلة الكمان في الأعمال الموسيقية الأردنية ومنها:

- تقريب صوت الكمان من الصوت البشري وترجمة ما يقوم به المغني من ارتجالات وإضافات فرديه لحدود الاندماج الكلي بينهما. مما يؤدي إلى إثراء الناحية التعبيرية للعمل الموسيقي.
- إبراز وحدة العمل الموسيقي.
- تغيير الطابع الصوتي للكمان من خلال إنتاج صوت مبطّن أقرب إلى صوت آلة الكولة أو الناي.
- إثراء الناحية الجمالية للعمل الموسيقي.
- إثراءُ المجالِ العزفيِ لآلة الكمان وإعطاؤها ميزةً هارمونية إضافة إلى كونها آلة ميلودية.
- إحكام القفل النهائي بدقّة ووضوح.
- ظهور الميزات الرومانتيكية للعمل الموسيقي، وذلك من خلال الانتقال بين الأوضاع المختلفة بطريقة معبّرة وأكثر أناقة.
- سهولة الأداء بقوة أو بخفوت.
- تكوين موتيفات مترابطة وظهورها بخفة وطلاقة.
- تعميق الإحساس بميزان وضغط العمل.
- إحداثُ اندفاعةٍ أكبر للسلاسل النغمية السريعة وإتمام وحدة الربط اللحنية فيها.
- أداء الانتقالات اللحنية بطريقة سلسة ورائعة.
- إبراز الضغوطِ الإيقاعية المنغمة للأشكال الإيقاعية المختلفة.
- إظهار الثراء اللحني من خلال التباين بين النغمات الحادة والغليظة.
- إبراز التصاعد اللحني لبعض أجزاء العمل الوسيقي.
- أداء النغمات السلمية بقوة واندفاع، مما يؤدي إلى إثراء العملية التعبيرية للعمل الموسيقي.

- خدمة الضغوط الإيقاعية للنص الشعري في الأعمال الموسيقية.

- التأكيد على ظهور نغمات اللحن الأساسي بوضوح.

- إعطاءُ النغماتِ قيمتها الزمنية الكاملة وظهورها بشكل مترابط.

- الانسجام ما بين أداء بعض المقاطع اللحنية وبين الإيقاع المستخدم في العمل الموسيقي.

المصادر والمراجع

المراجع باللغة العربية:

- بشـــير، أمـــل ماجـــد. (2004). *دراسة ميدانية حول التقنيات الحديثة لآلة القانون في الأكاديميات العربية*. المجلـــة العربيـــة للعلـــوم الإنسانيـــة، العـــدد (87)، مجلـــس النشر العلمي، جامعة الكويت.
- الحفني، محمود أحمد. (1987). *علم الآلات الموسيقية*، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- الحريري، فؤاد مصلح. (1992). *التوافق الصحيح بين اليد اليسرى واليد اليمنى وأثرها في مهارة العزف والأداء لدراسي آلة الكمان لعزف الموسيقا العربية*. رسالة ماجـستير غير منشورة. القاهرة.
- حمام، عبد الحميد. (2003). *الغناء والملحنون الحديثون في الأردن*، مقالة مقدمـــة إلـــى مهرجان الأغنية العربية، اتحاد الإذاعات العربية، عمان.
- زكي، إسماعيل. (1977). *فن العزف بقوس الكمان*. دار الفكر العربي، القاهرة.
- سعد، سليم. (1984). *آلة الكمان ماضيها وحاضرها*. شركة المشرق، بيروت.
- السيد، تامر ياسين حافظ. (2005). *صعوبة الأوضاع في انتقالات اليد اليسرى لدارس آلة الكمان " دراسة نظرية عملية "*. رسالة ماجستير غير منشورة. القاهرة.
- شموط، تمام الأكحل. (2002). *الفن والمجتمع والنكبة*، الأفق الجديـــد، مجلـــة الأدب والثقافة والفكر، العدد (5)، اللجنة الوطنية العليا لإعلان عمان عاصمة للثقافة العربية.
- طنّوس، يوسف. (2006). *آلة الكمان ودورها في الموسيقا اللبنانية والعربية*، مجلـــة الحياة الموسيقية، العدد(39)، وزارة الثقافة، دمشق.

- عبد الغفار، إيهاب عبد الحميد. (2006). *برنامج تدريبي مقترح لدراسة عزف مؤلفات الكمان العربي لبعض المؤلفين المصريين*. رسالة دكتوراه غير منشورة. القاهرة.

- عوض، سعيد فهمي محمد. (1988). *الأساليب المختلفة لبعض الرواد الأوائل على آلة الكمان في مصر*. رسالة ماجستير غير منشورة. المعهد العالي للموسيقا، القاهرة.

- غوانمه، محمد. (1997). *الأهزوجة الأردنية*، عمان، الأردن.

- كورساكوف، نيكولاي ريمسكي. (1996). *مبادئ التوزيع الاوركسترالي*. (باسم داوود، مترجم). مجلة الحياة، العدد(14)، دمشق.

- واصف، موريس اسكندر. (1995). *الصعوبات التي تواجه دارس آلة الكمان العربي في أداء الفيبراتو*. رسالة ماجستير غير منشورة. القاهرة.

- واصف، موريس اسكندر. (1997). *الاستفادة من أسلوب أداء الانزلاق الغربي في أداء المؤلفات العربية لآلة الكمان*. رسالة دكتوراه غير منشورة. القاهرة.

المراجع باللغة الانجليزية:

- Auer, Leopold. (1980). *Violin playing as I teach it.* Dover Publication Inc, New york.
- Edwards, A. (1977). *Strings ensamble, beginning class*, sec education . WMC.Brown company publishers.
- Galamian, Ivan, (1978), principles of violin playing and teaching . 2Ed, New York.
- Havas, k. (1961). *A new approach to violin playing*. Bosworth, London.
- Havas, k . (1985). *Twelve Lesson Course In a new approach to violin playing*. Bosworth, London.
- Jacobsen, M. (1975). *The mastery of violin playing.*
- Menuhin, Y . (1971). *Six Lessons With Yehudy Menuhin.* 3Queen Square, London.
- Mozart, L. (1985). *A testiest on the fun damental principles of violin playing.* Translated by Editha knocher, second edition oxford university, New York press.
- Musical Encyclopedia. (1974). Moscow.
- Walter, P. (1980). *Orchestration, Lower and Prinlers,* Ninth Impression.
- Norman, L. (1994). *Güide to teaching string*. England.
- Yampolsky, I. (1971). *The Principles of Violin Fingering.* Oxford university press, . London.

الملاحق
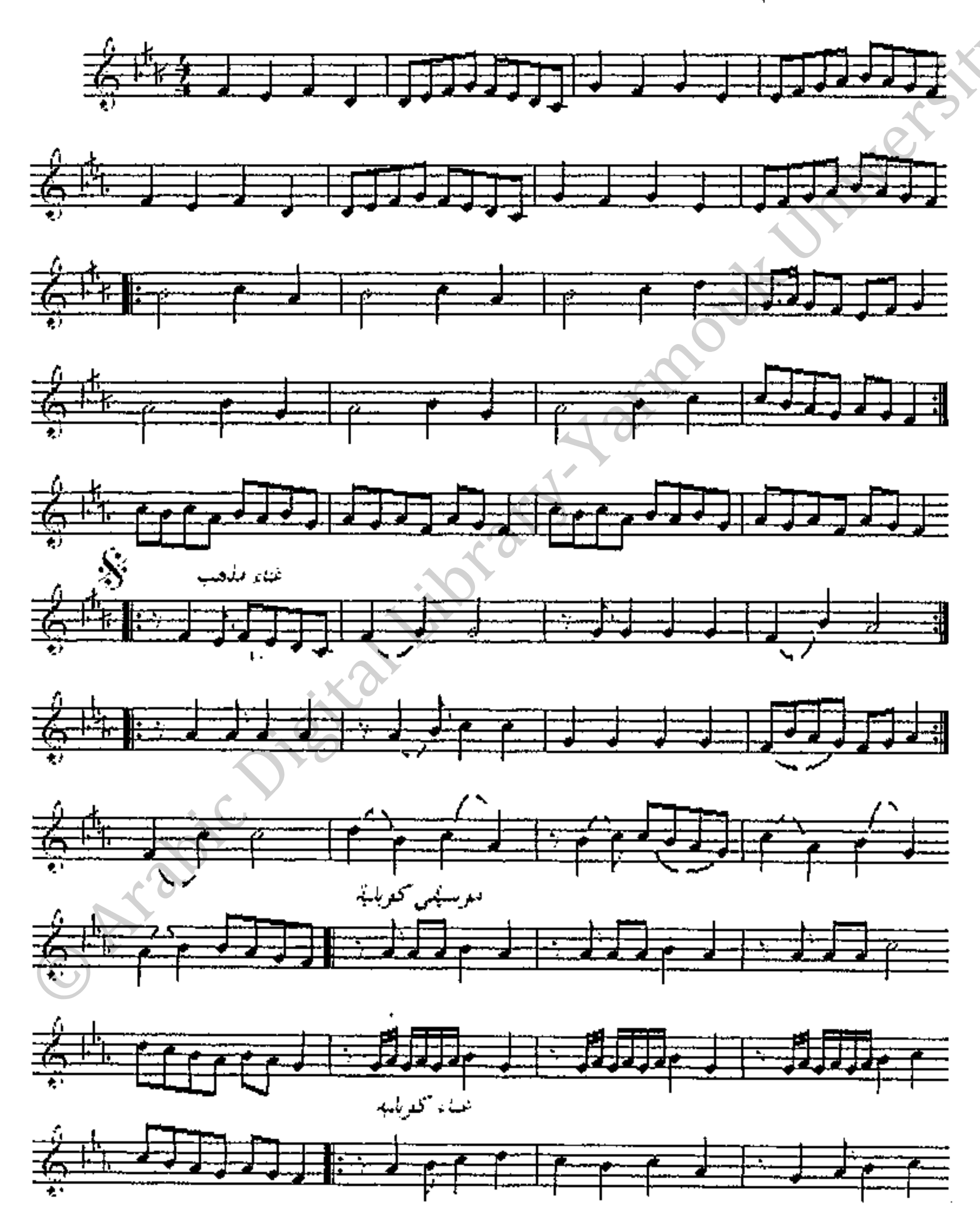
المدونات الكاملة لعينة الدراسة

سمرة يا ام الجديلة

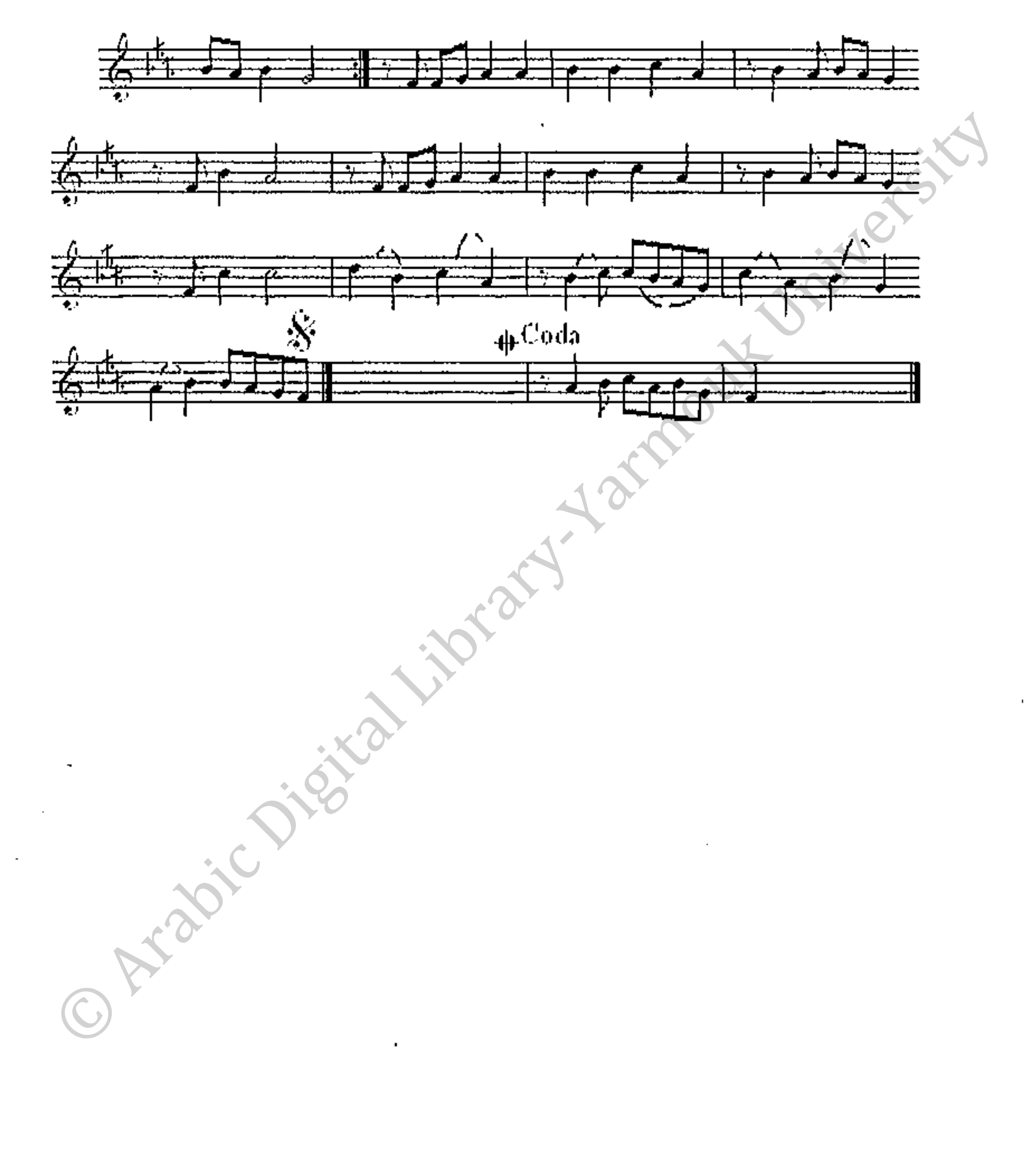
غناء: شكري عيّاد

كلمات: أحمد عربيات

ألحان: محمد الأدهم
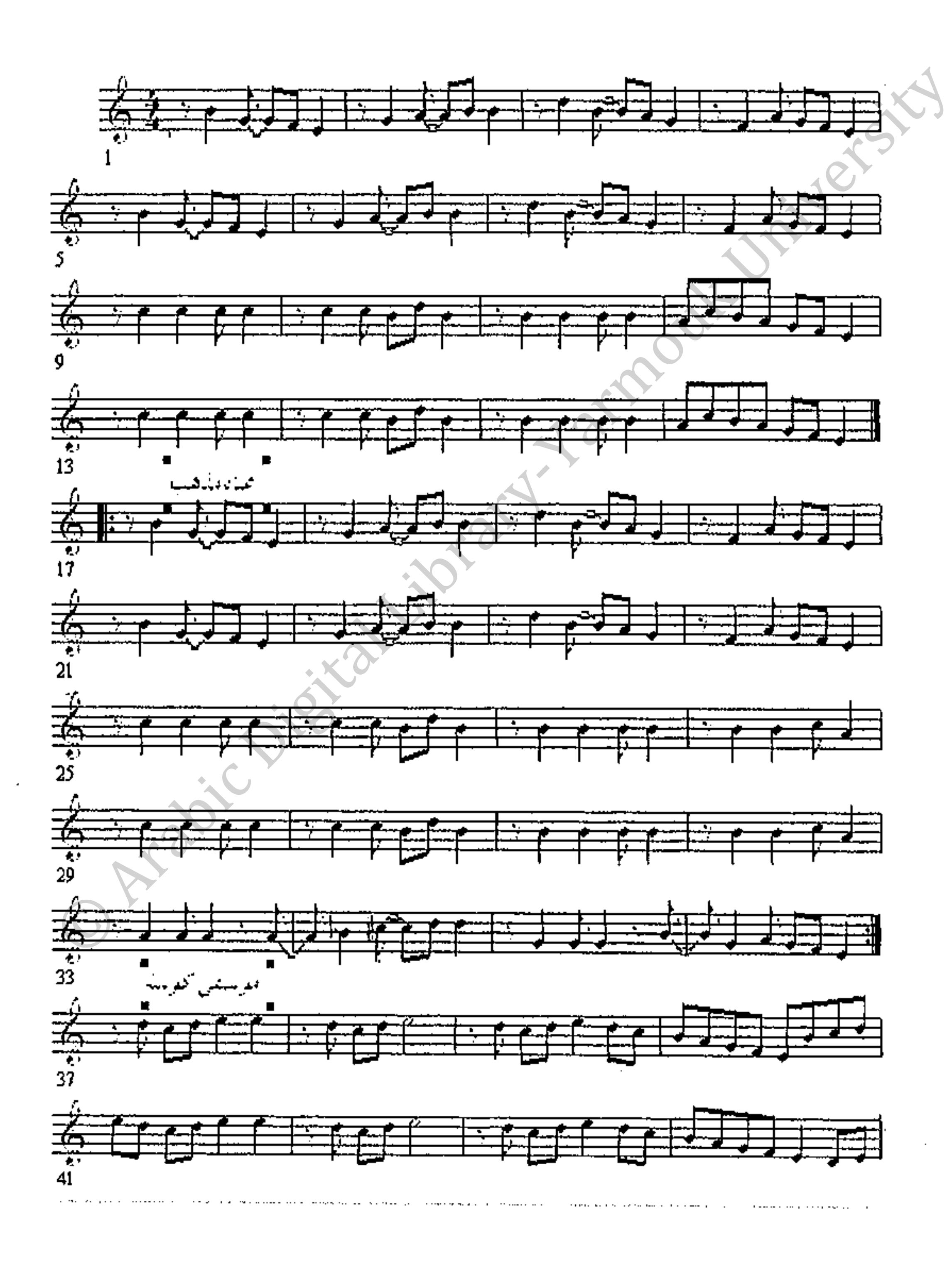


تابع- سمرة يا ام الجديلة (2)
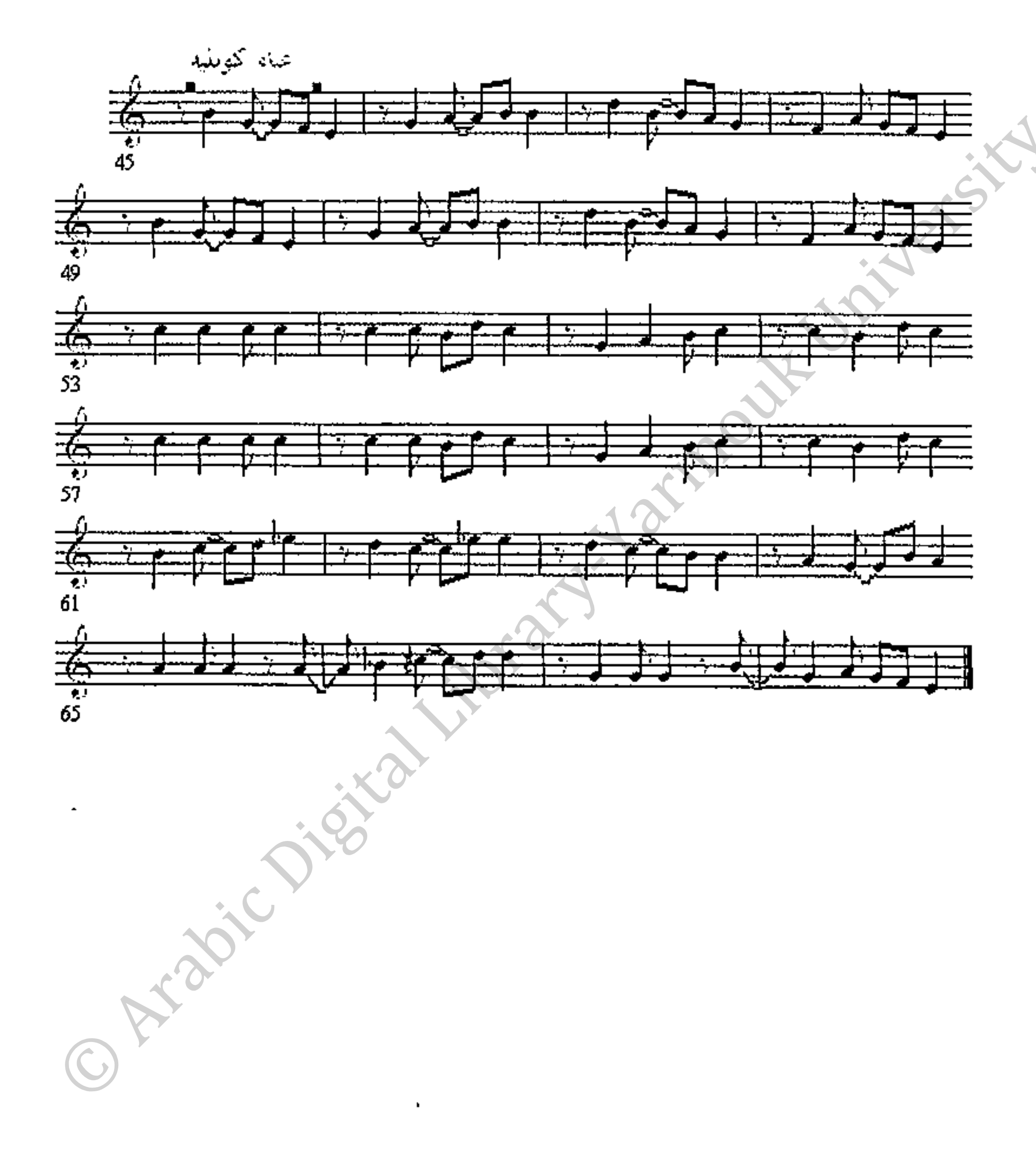


من قال لك

غناء: أحمد سالم

ألحان:أحمد سالم





عناء كوبليه
45
49
53
57
61
65

الهجير



سماعي كرد عشيران

عامر سالمي

الخانة الأولى ♩=100

التسليم

الخانة الثانية

التسليم

تابع / سماعي كرد عشيران

الخانة الثالثة
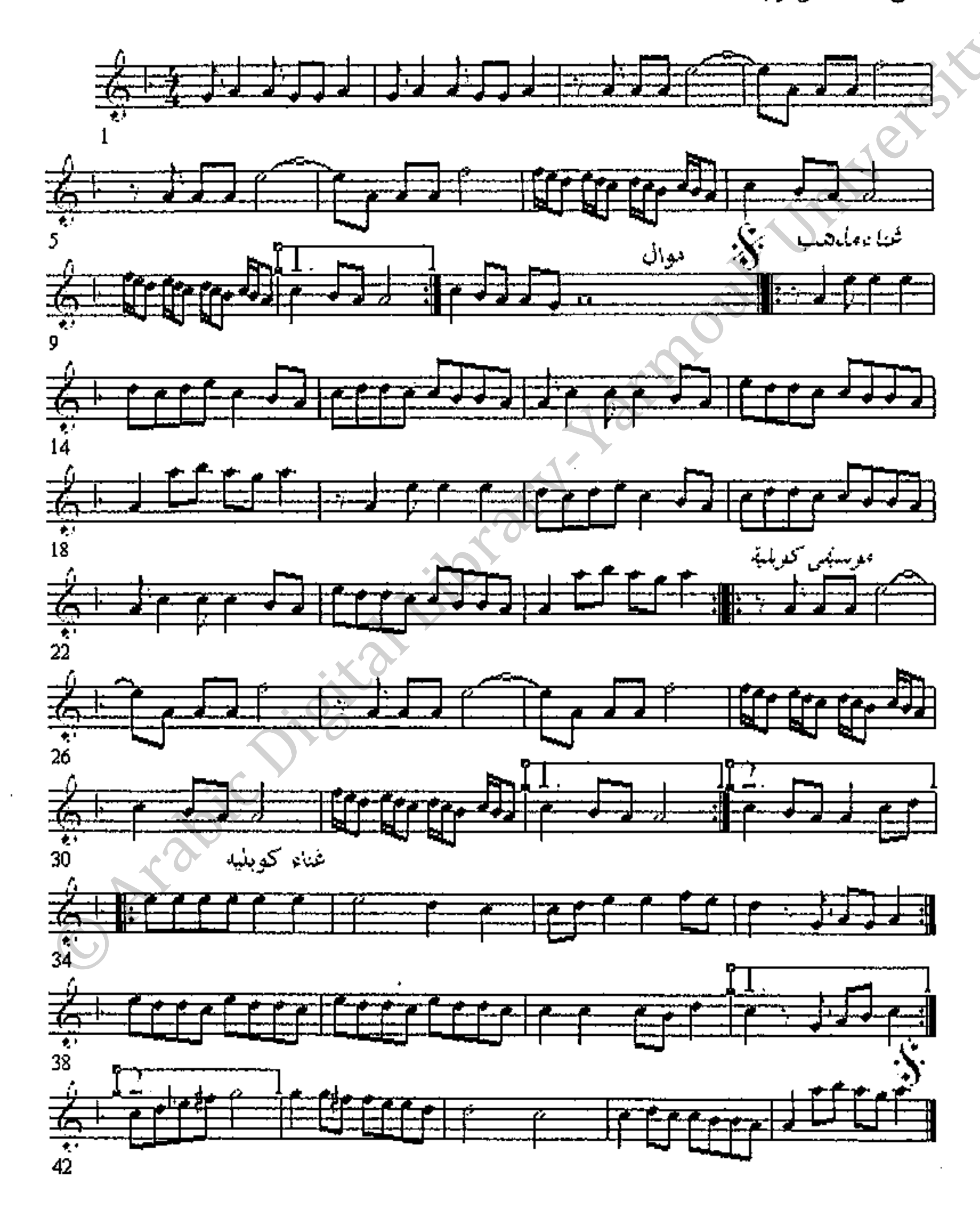
الخانة الرابعة

♩=300

سليمى

غناء: محمد وهيب كلمات: محمد وهيب
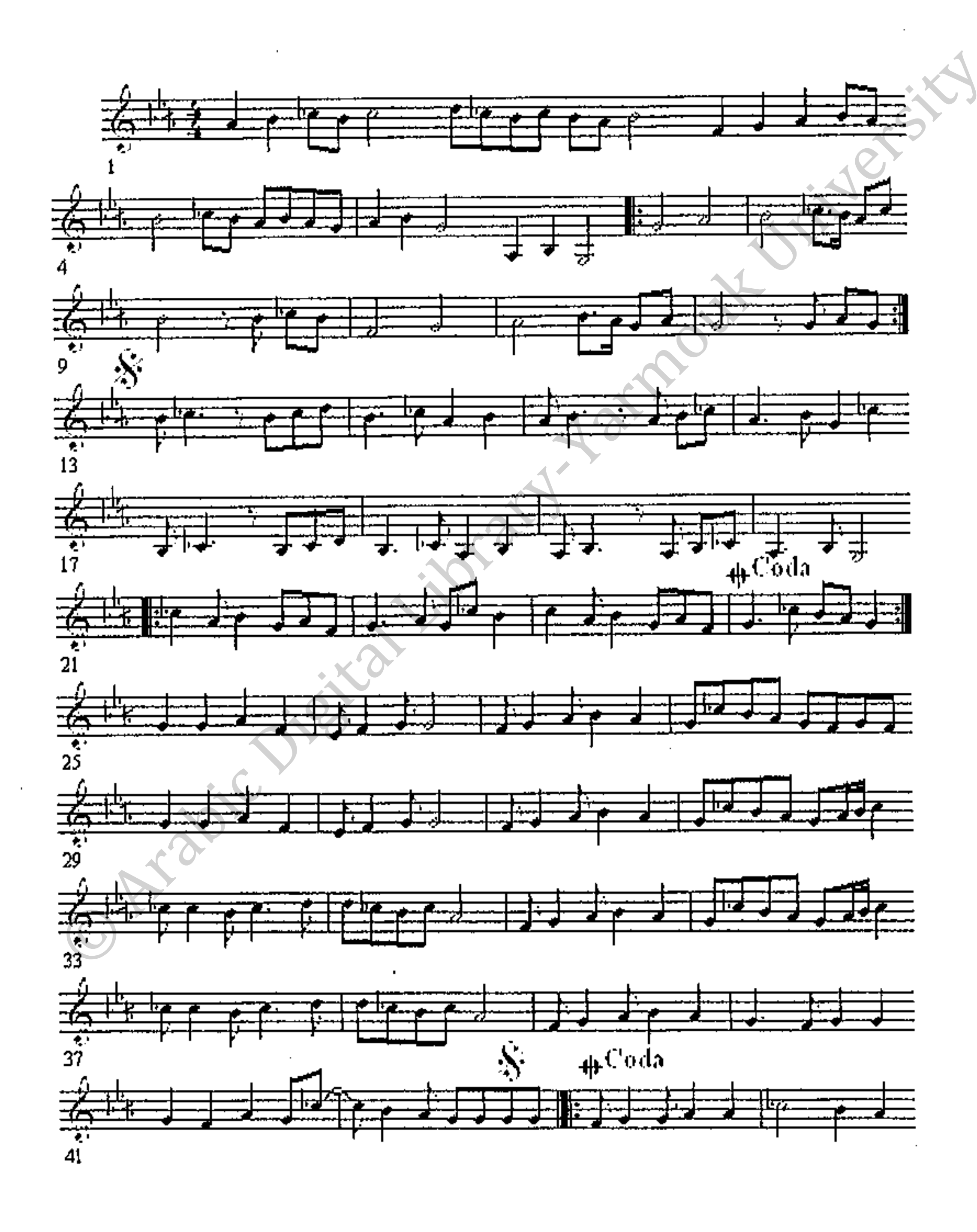
ألحان: محمد وهيب
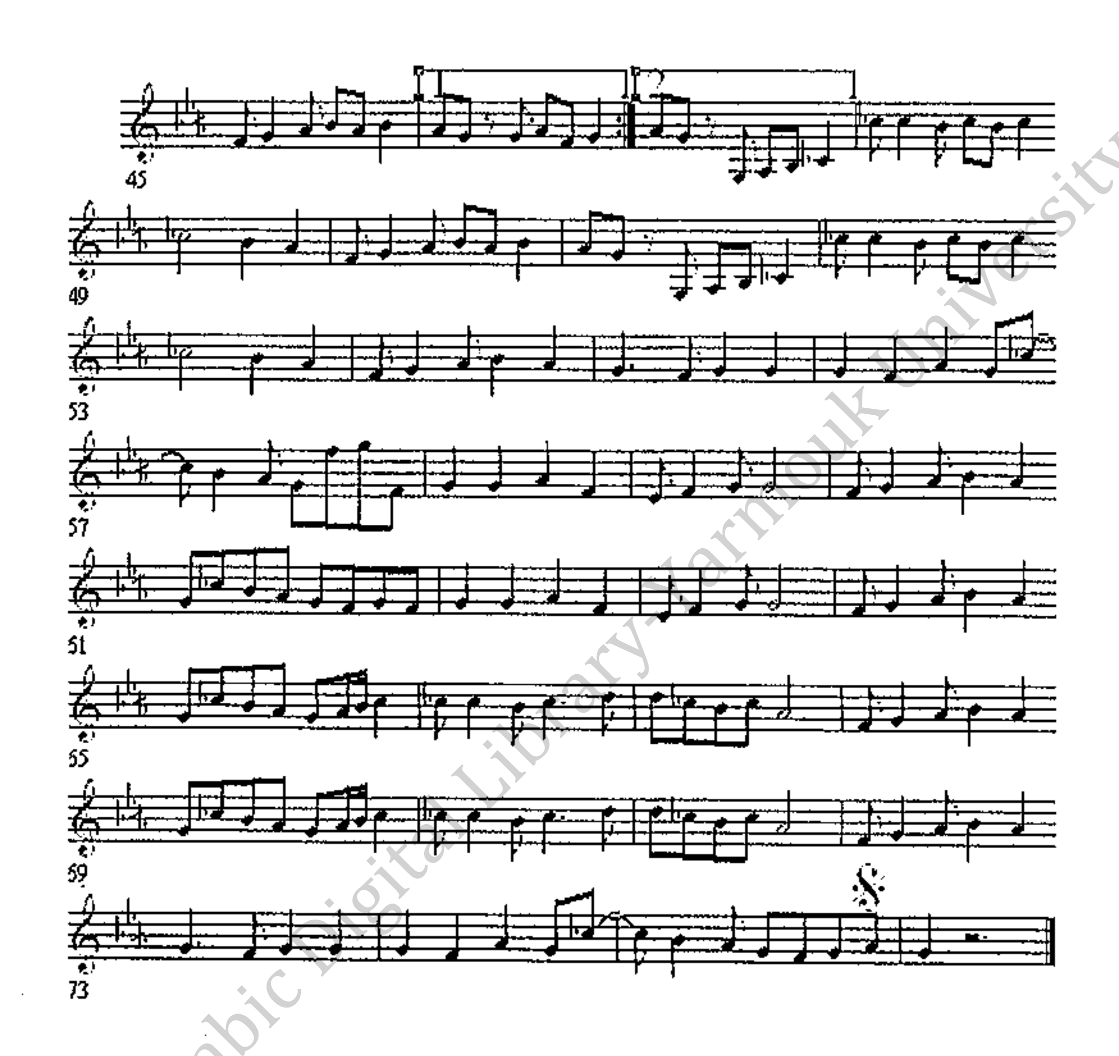


يا ولفي وين اللقاء

غناء: شكري عياد

ألحان: مياد فرح
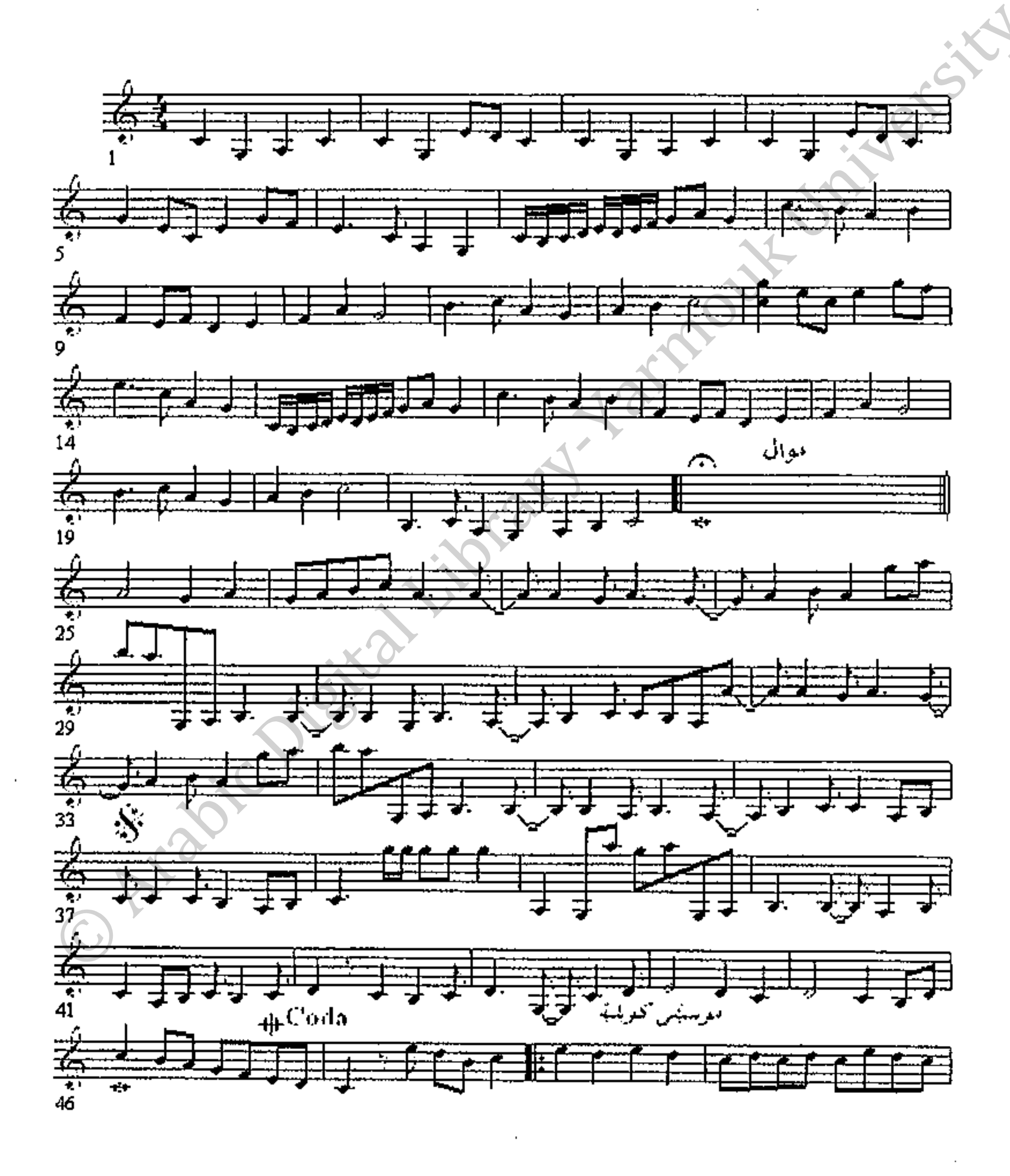


تابع- يا ولفي وين اللقاء (2)
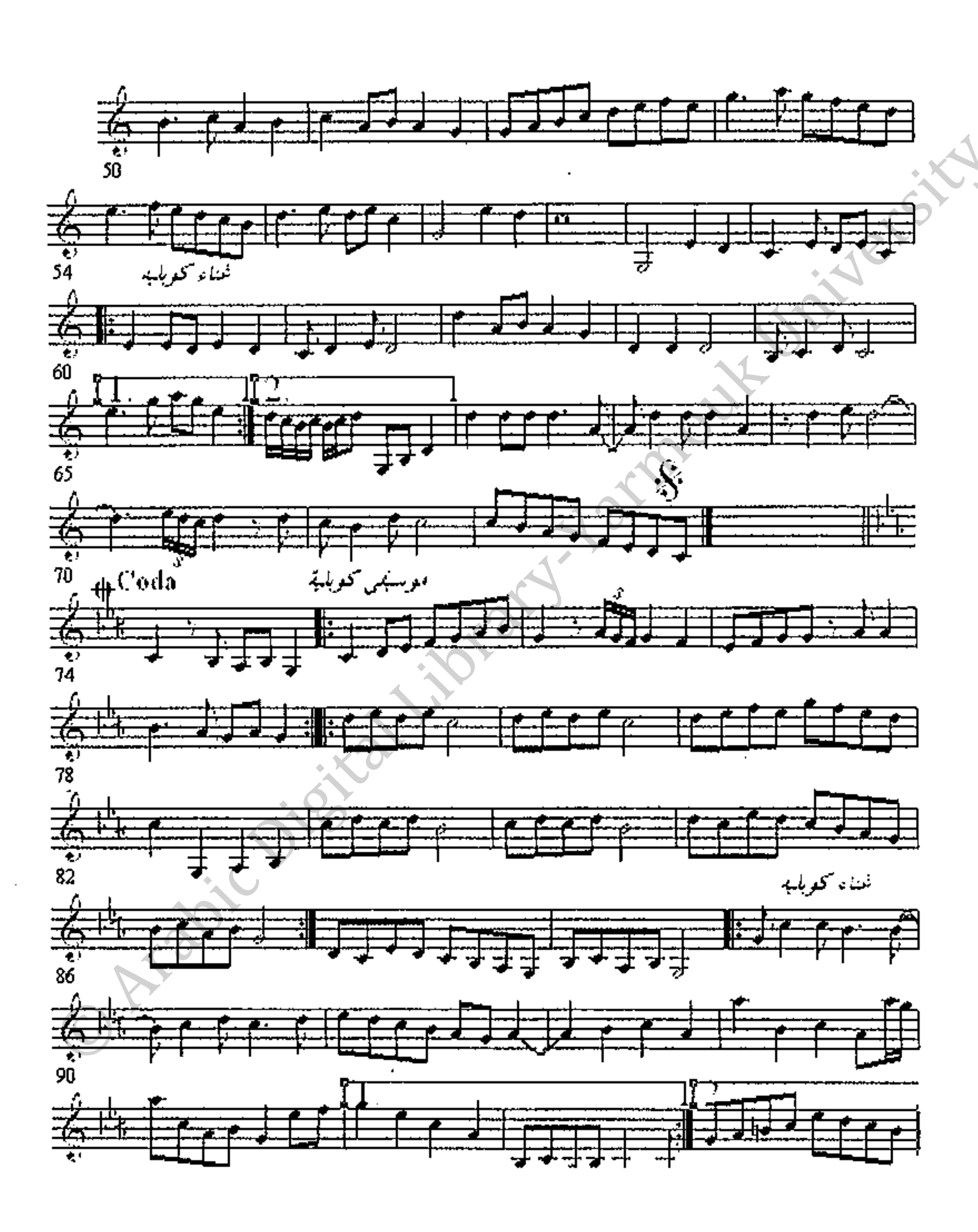


يمكن أسافر
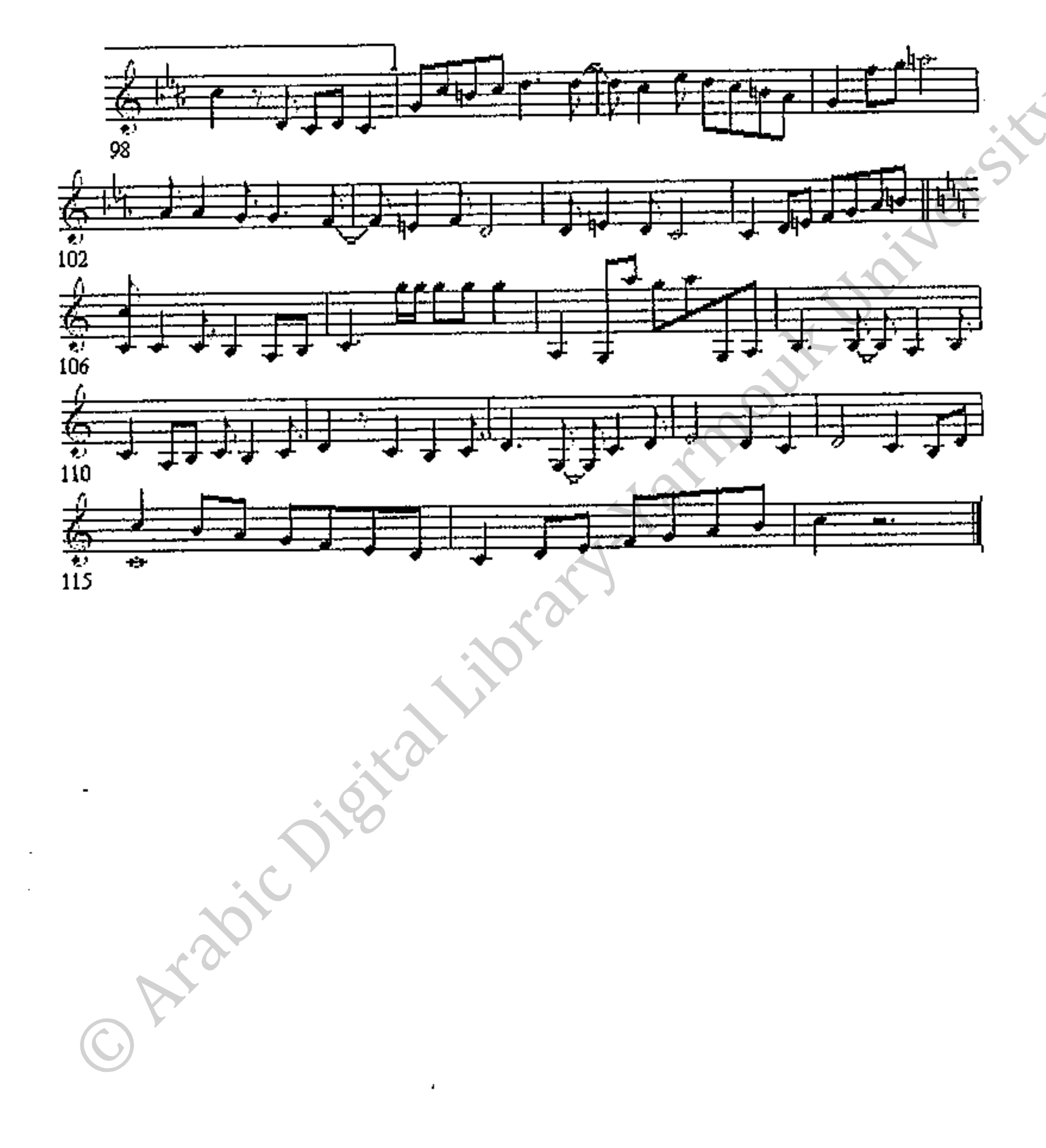
غناء: إسماعيل خضر   كلمات: محمد أمين

ألحان: روحي شاهين




50
54
غناء كوراليه
60
65
1.
2.
70
Coda
موسيقى كوراليه
74
78
82
غناء كوراليه
86
90
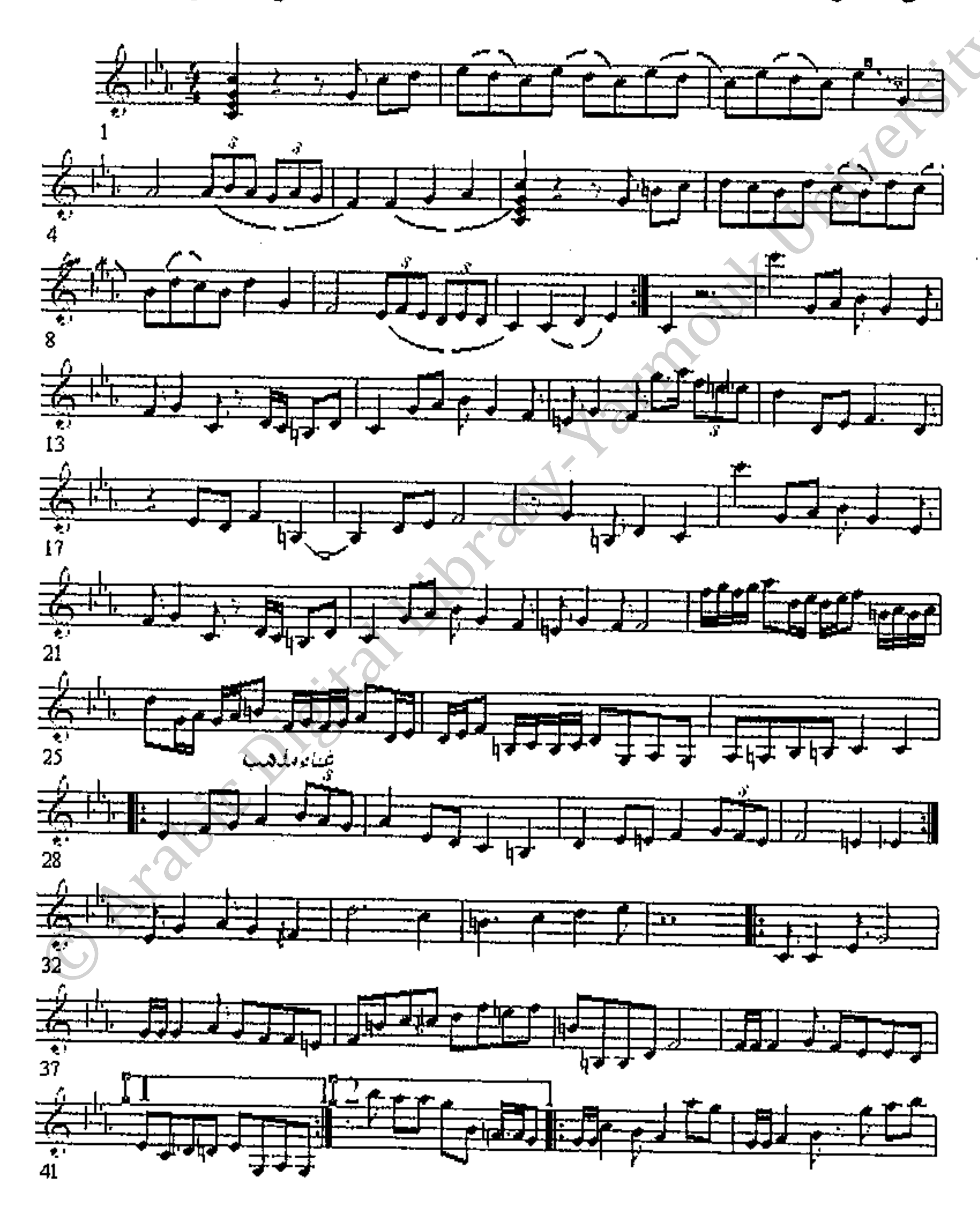
تابع- يمكن أسافر (3)
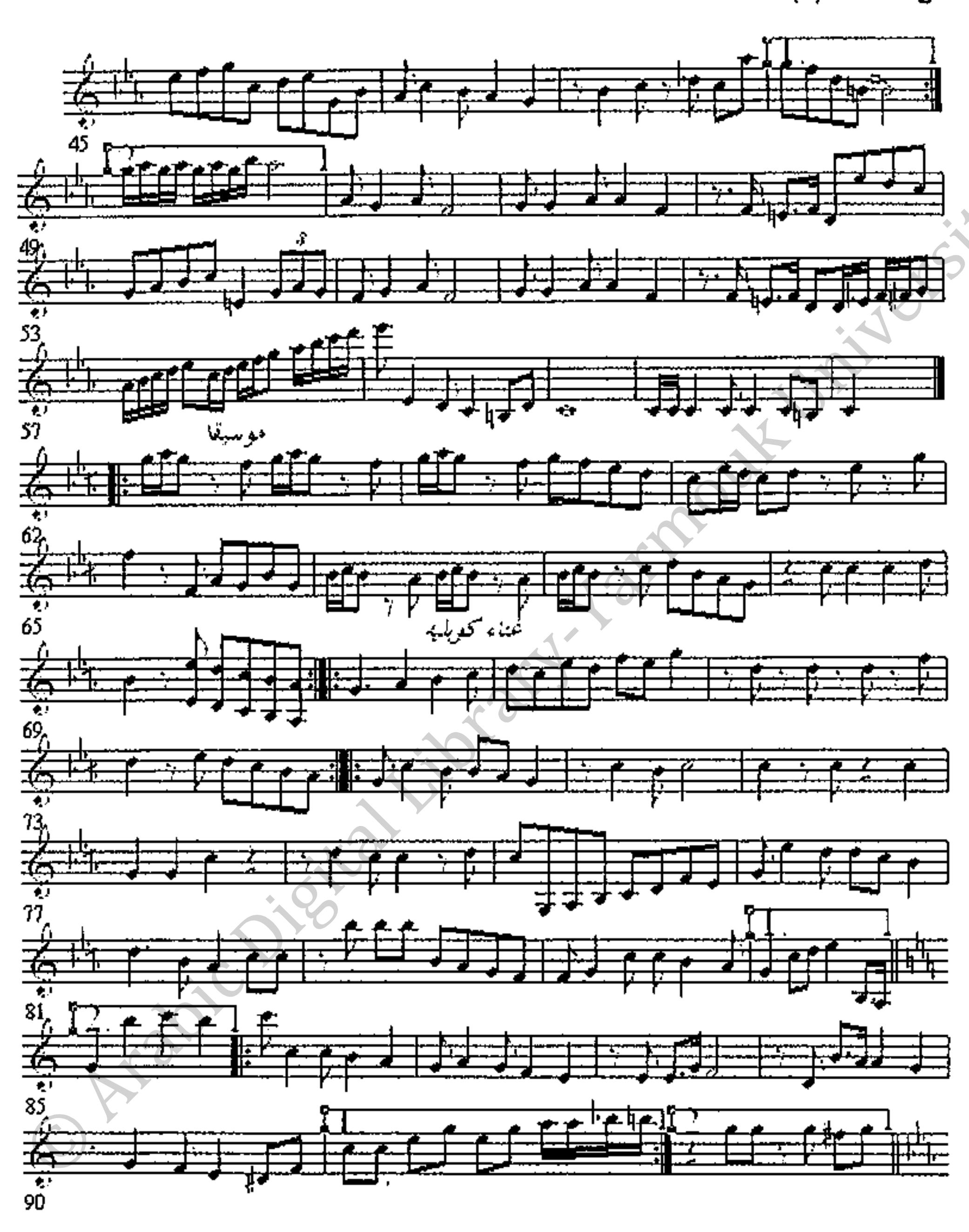


عمان
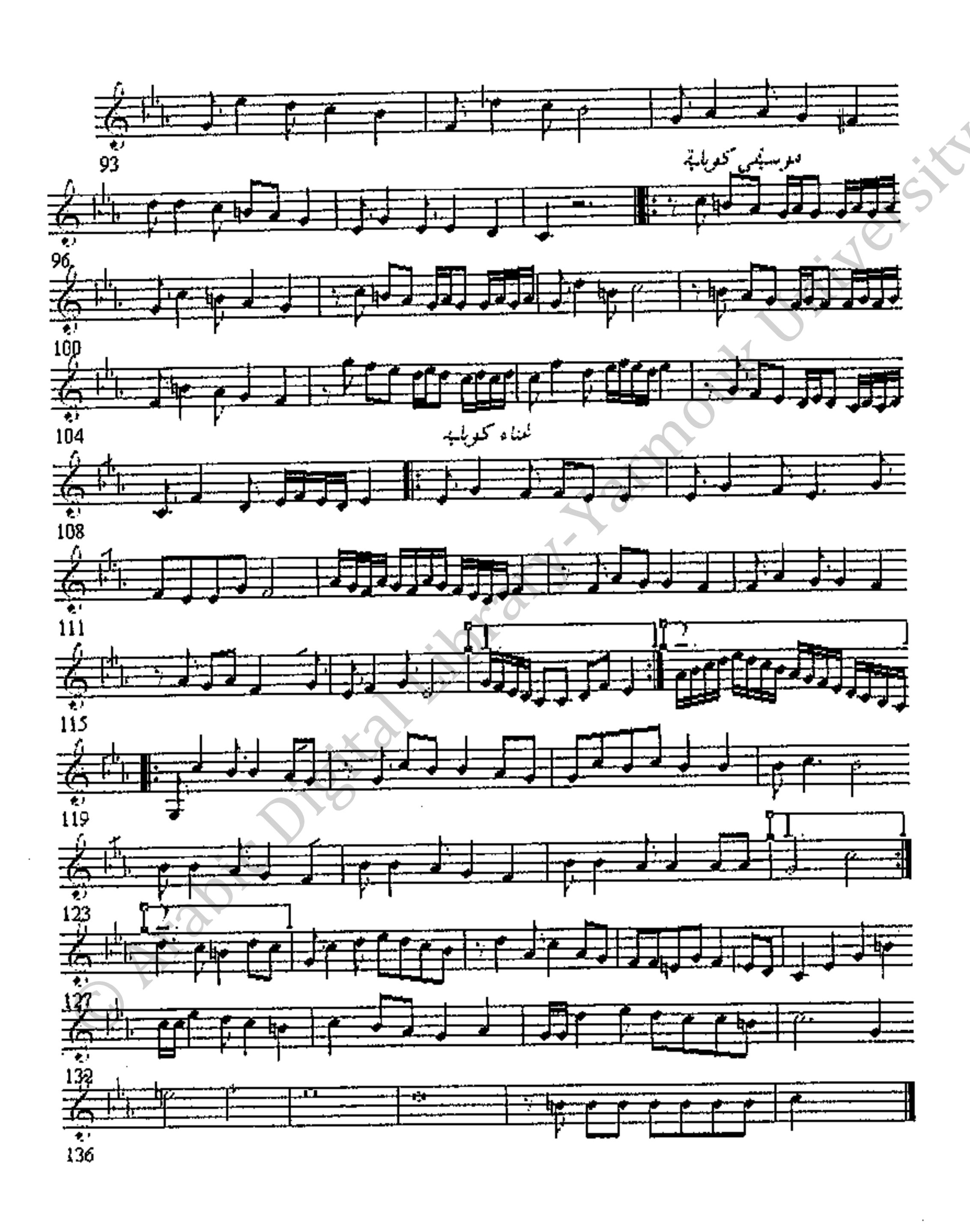
غناء: عامر محمد | كلمات: وليد محمد

ألحان: عامر محمد | توزيع موسيقي: أيمن عبد الله



تابع- عمان (2)
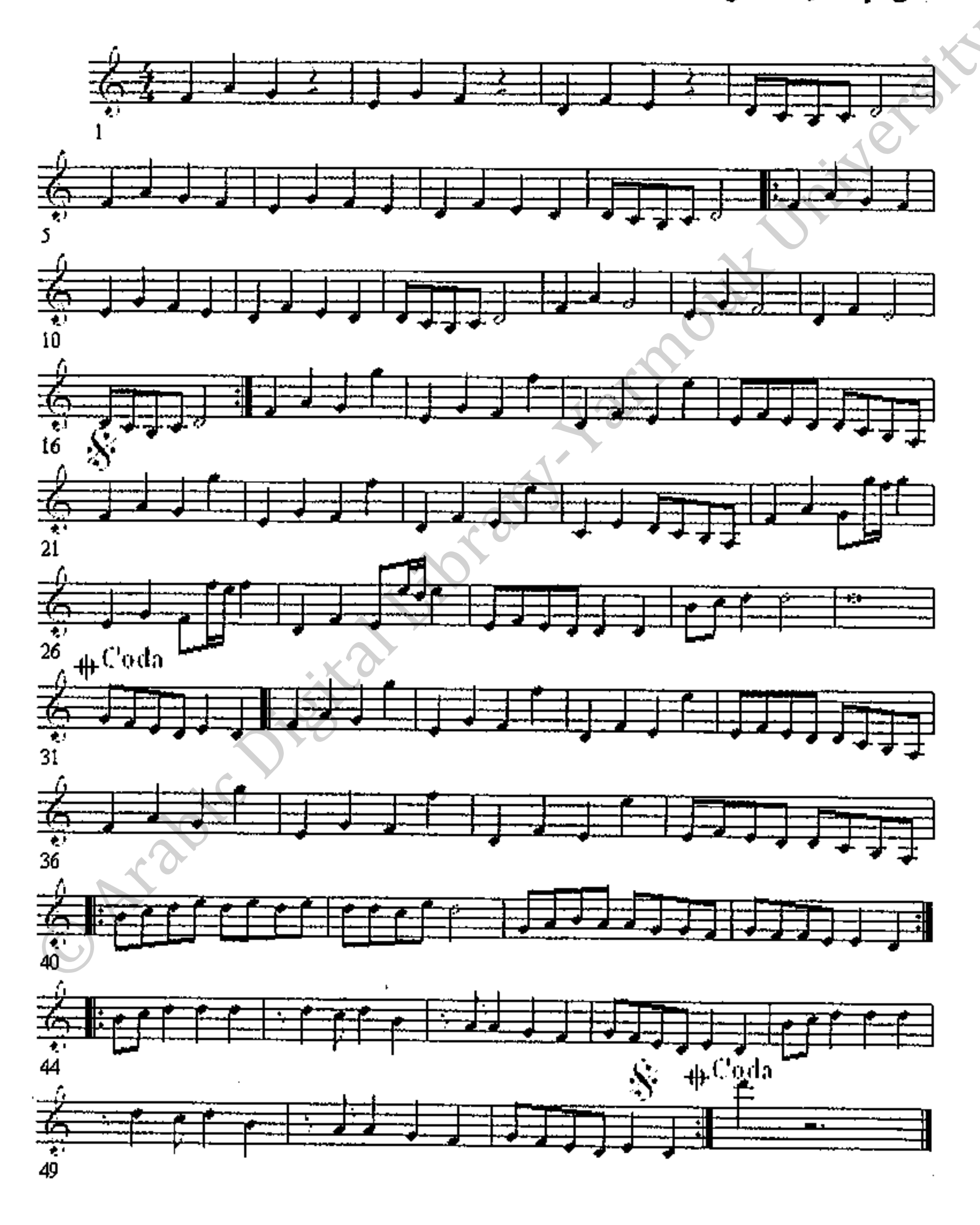




93
موسيقى كوبانية
96
100
104
غناء كوبانية
108
111
115
119
123
127
132
136
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بدوية

غناء: إسماعيل خضر

كلمات:إسماعيل خضر

الحان: إسماعيل خضر
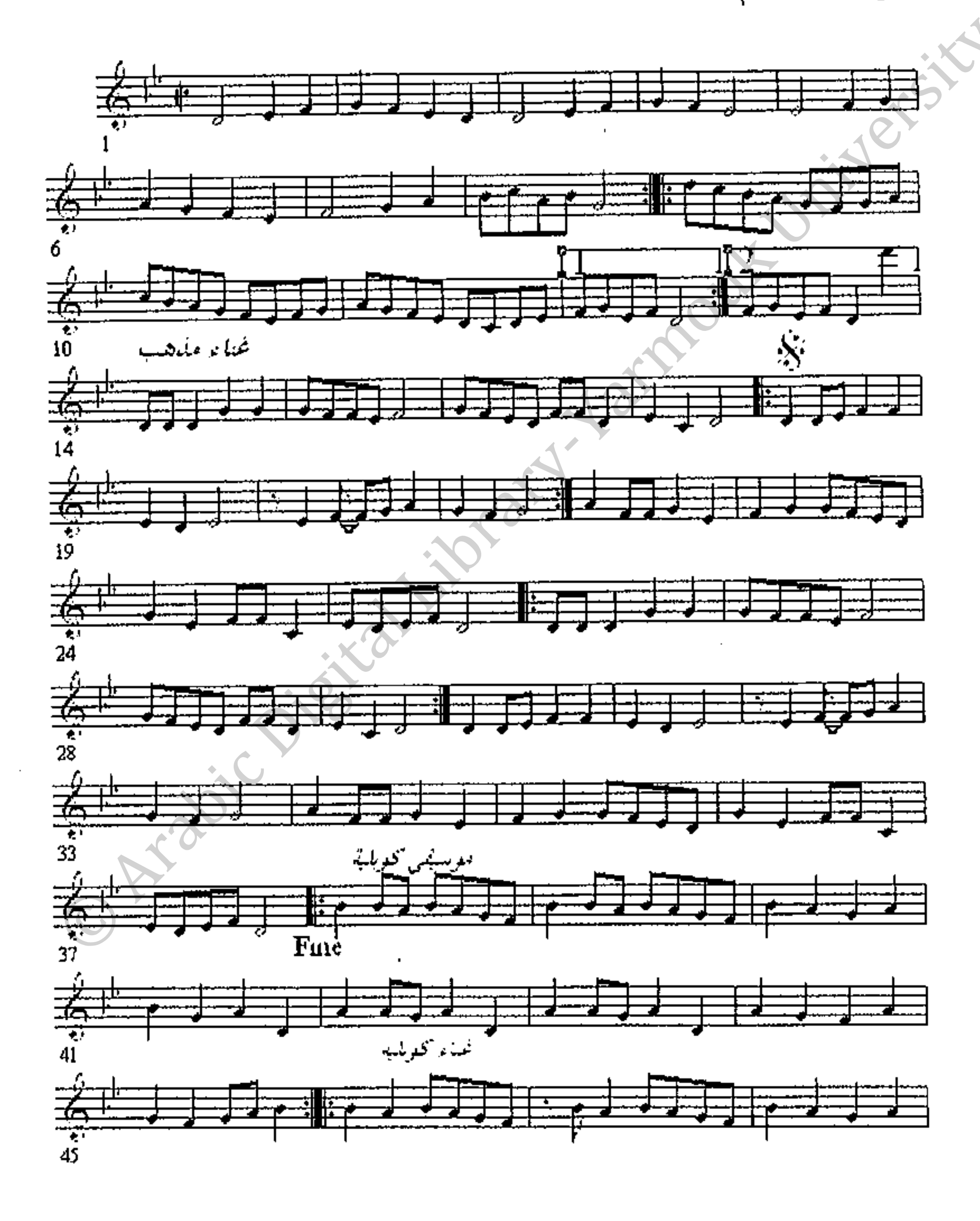


على دبين وعلى زي
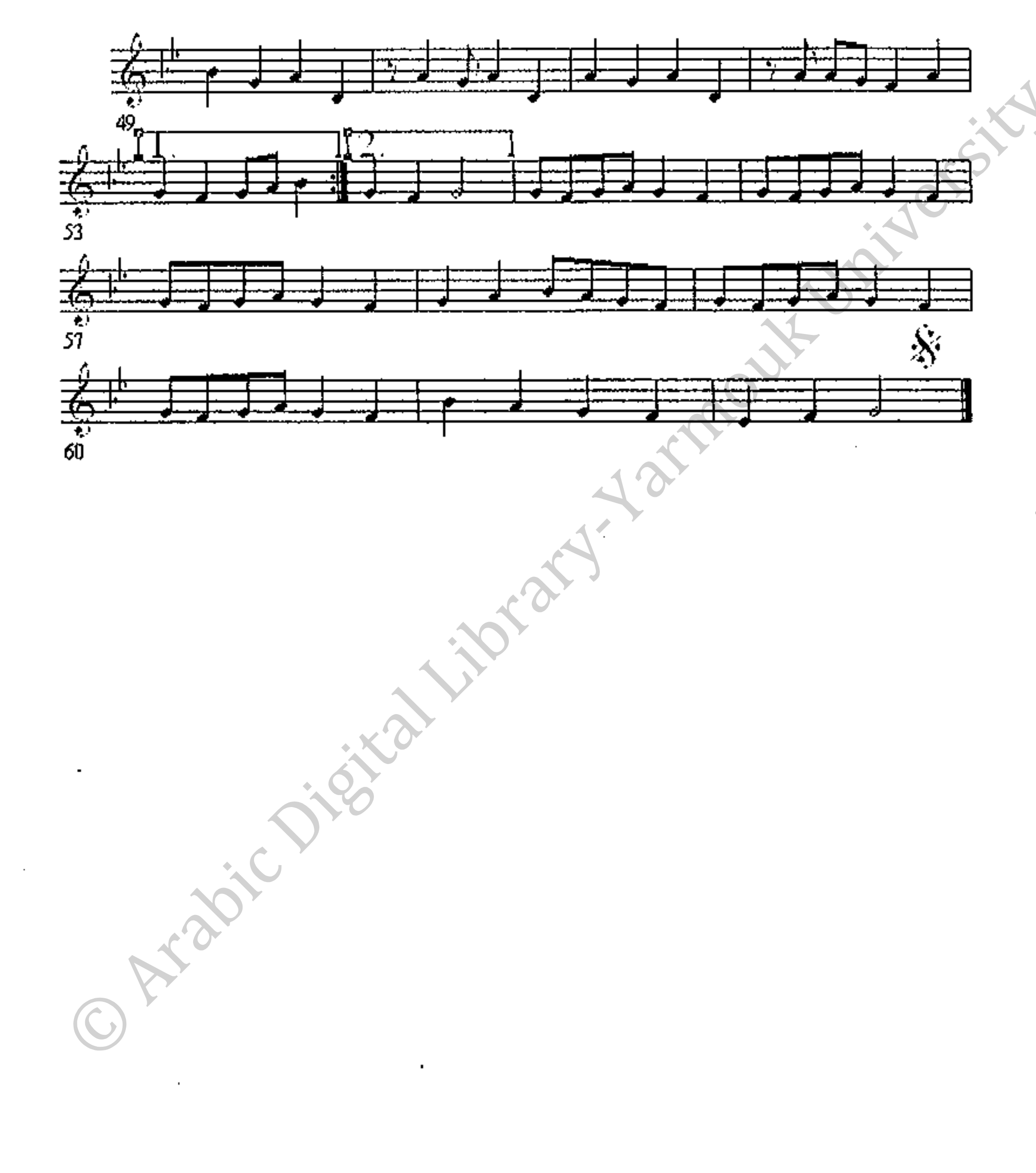
غناء: سهام الصفدي

كلمات: محمد عطيات

ألحان: محمد الأدهم
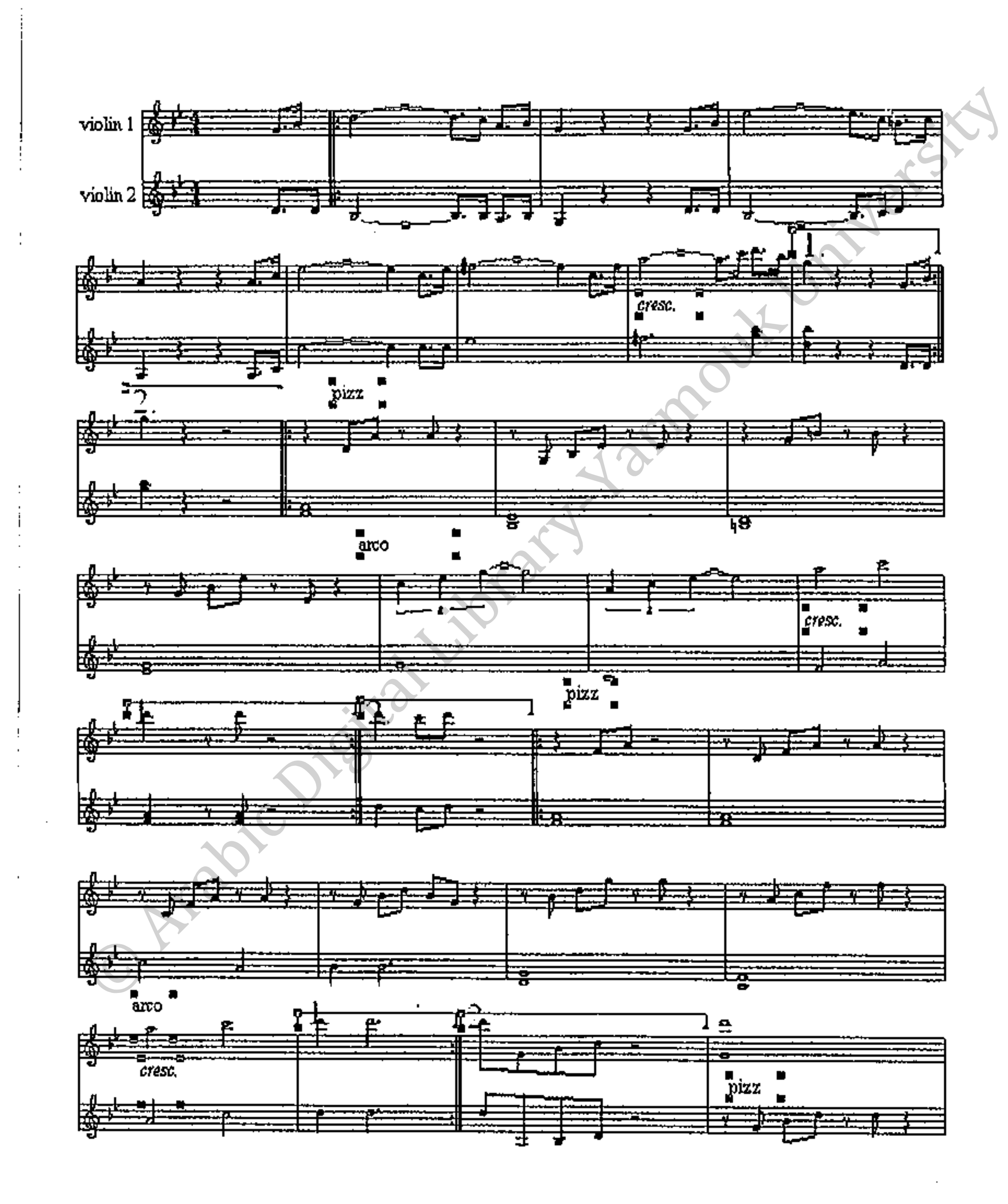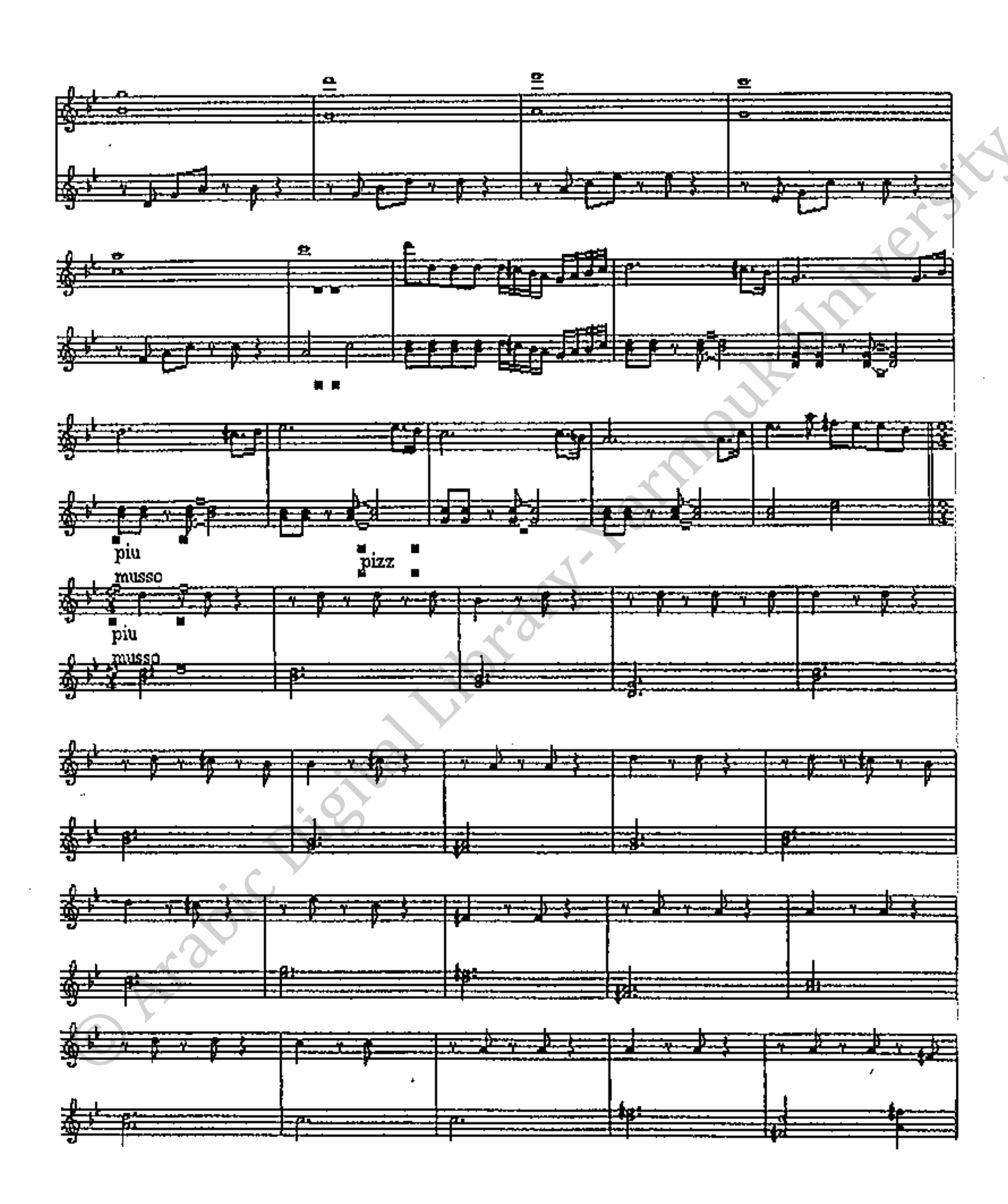


تابع- على دبين وعلى زي (2)
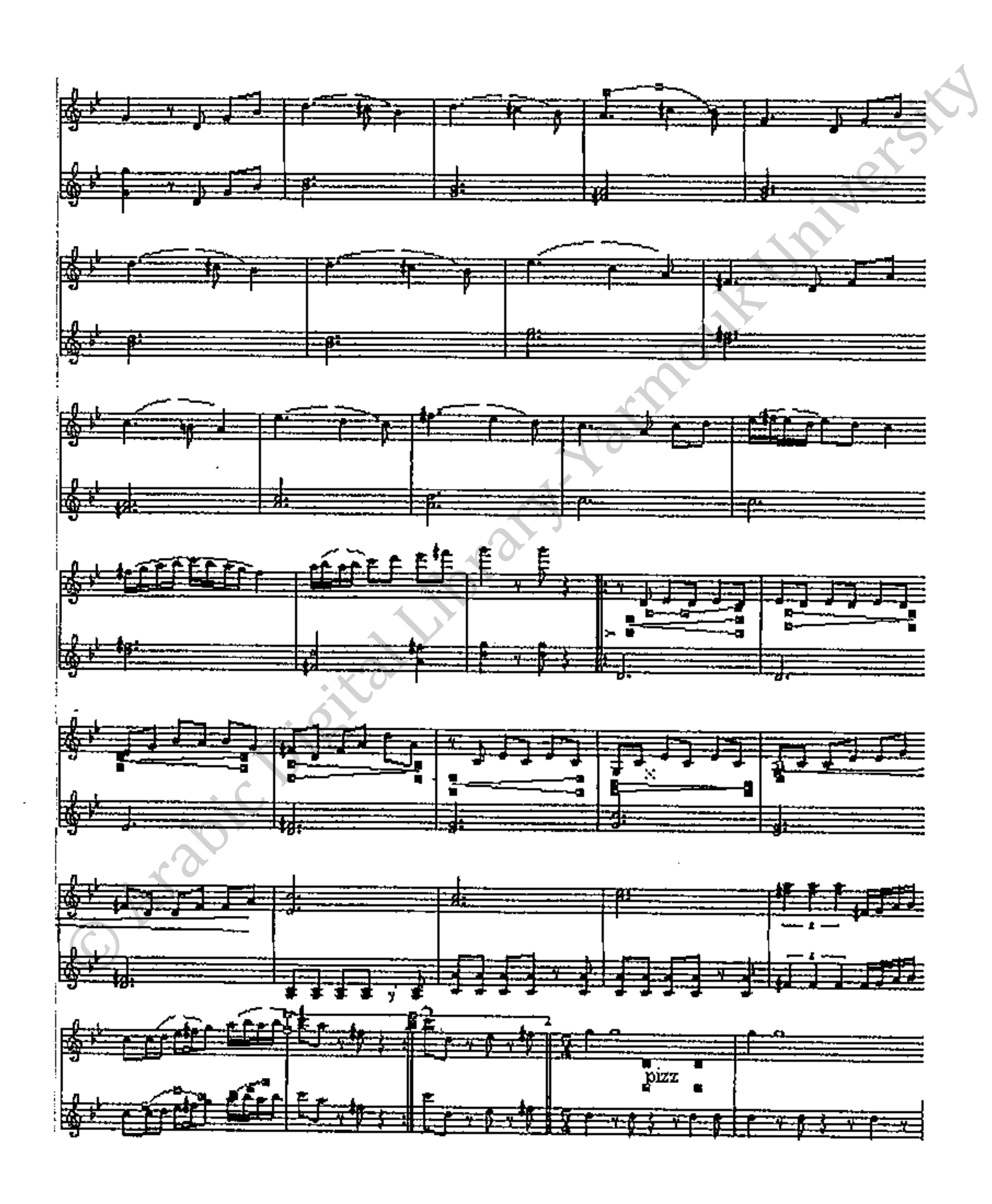


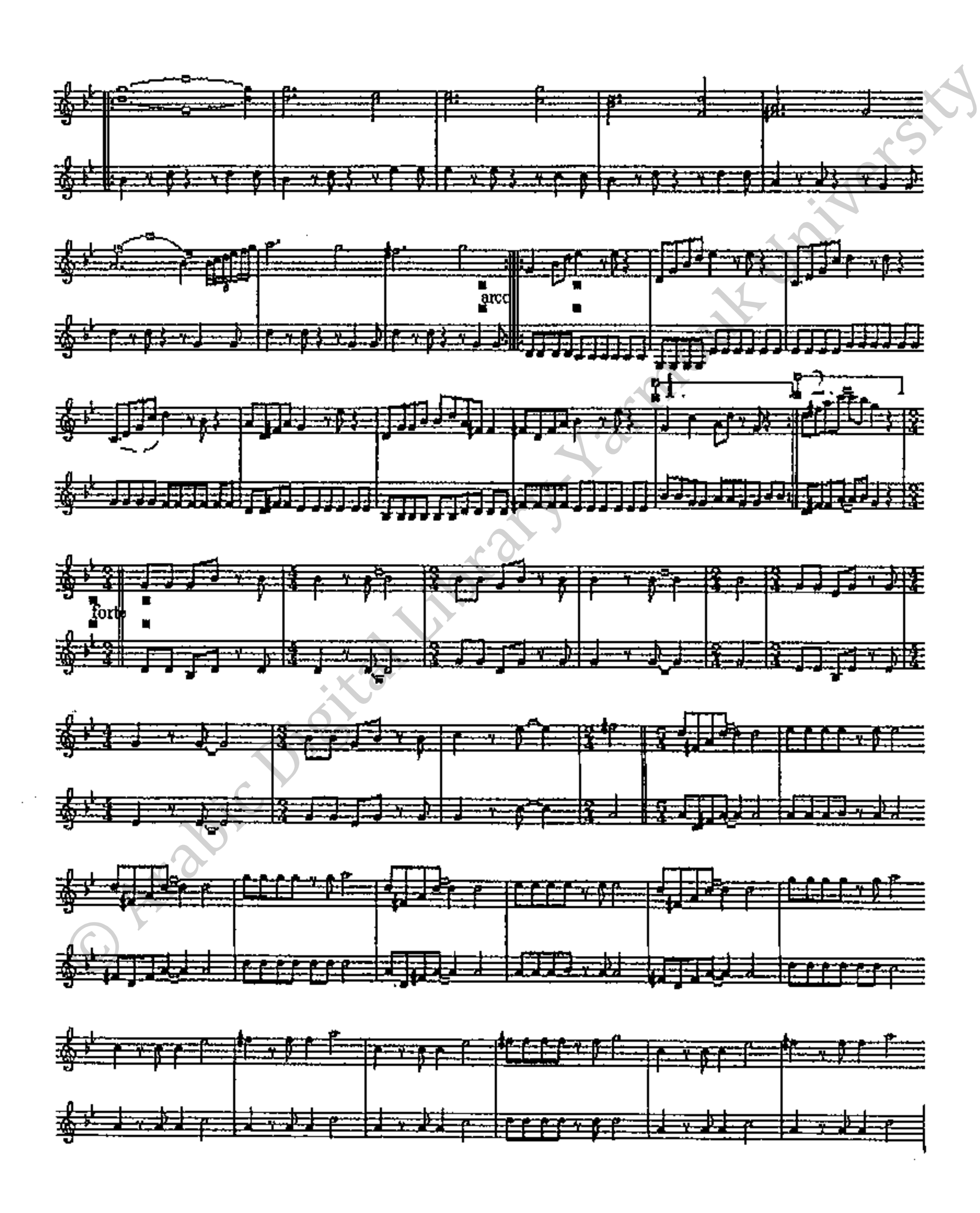
بتـــول
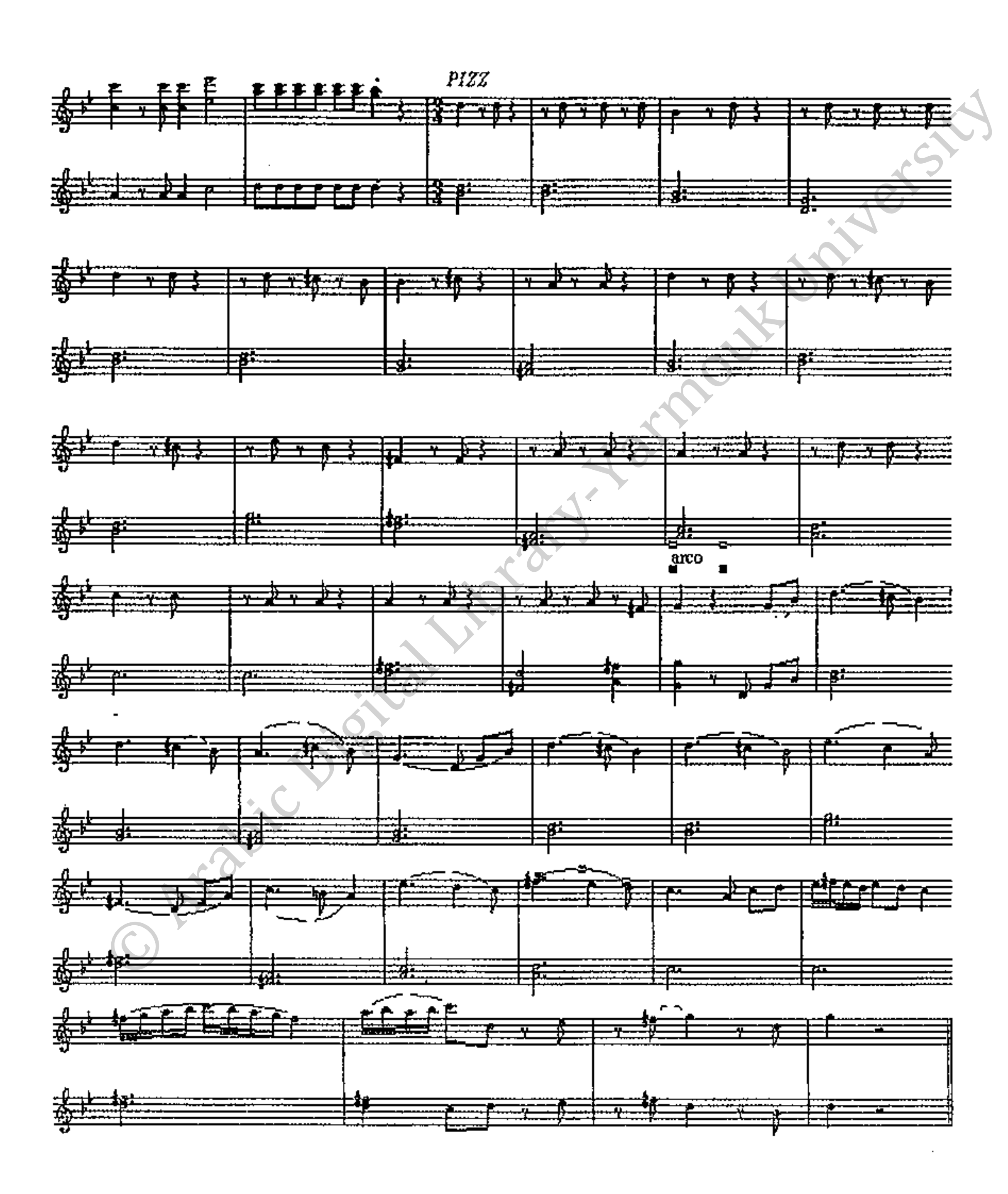
تأليف: جورج أسعد




piu
musso
pizz
piu
musso


pizz
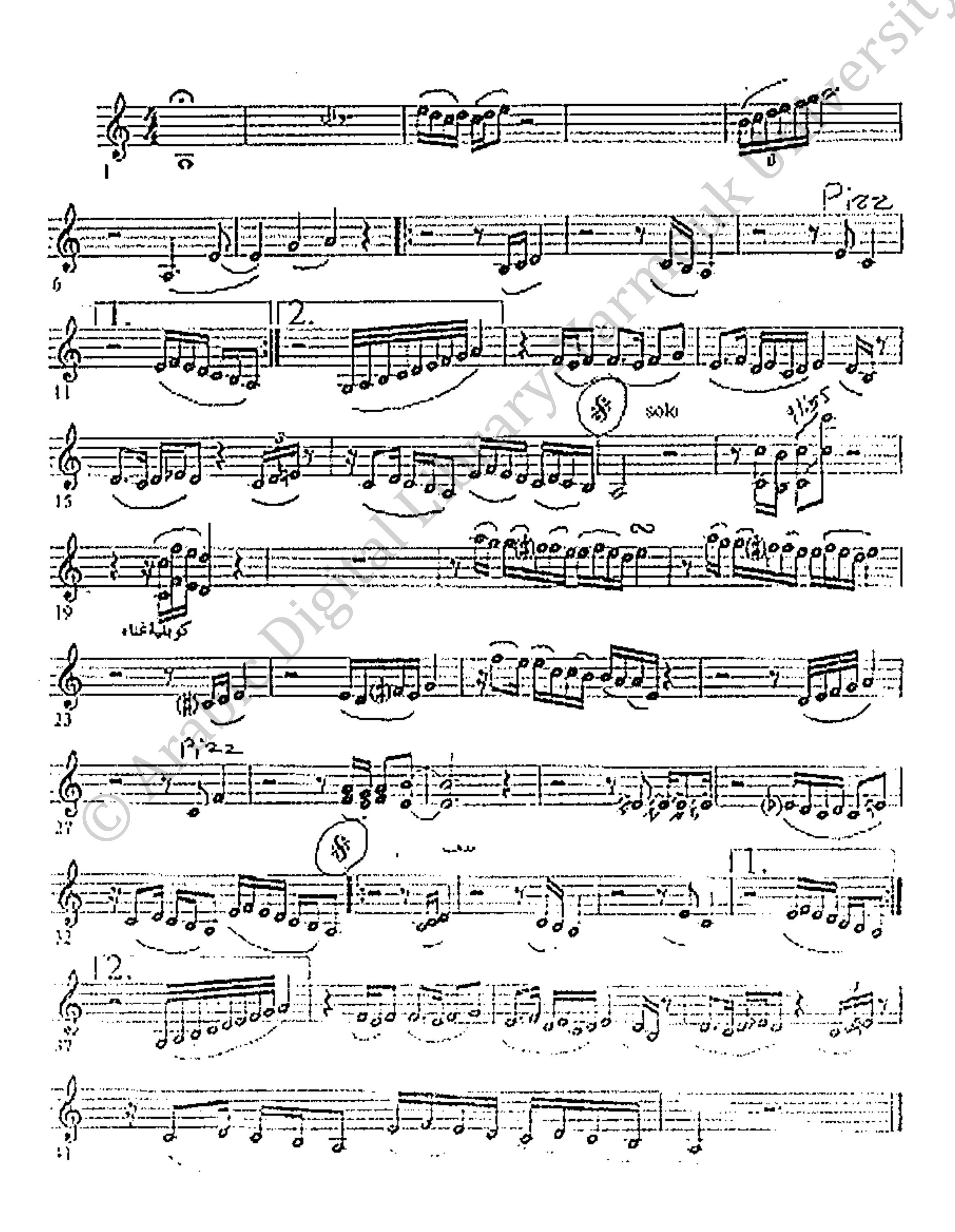

arco
forte


PIZZ
arco

دمعــة

غناء: هبة الناصر　　　　كلمات: أحمد الشبول

ألحان: نايف قويدر
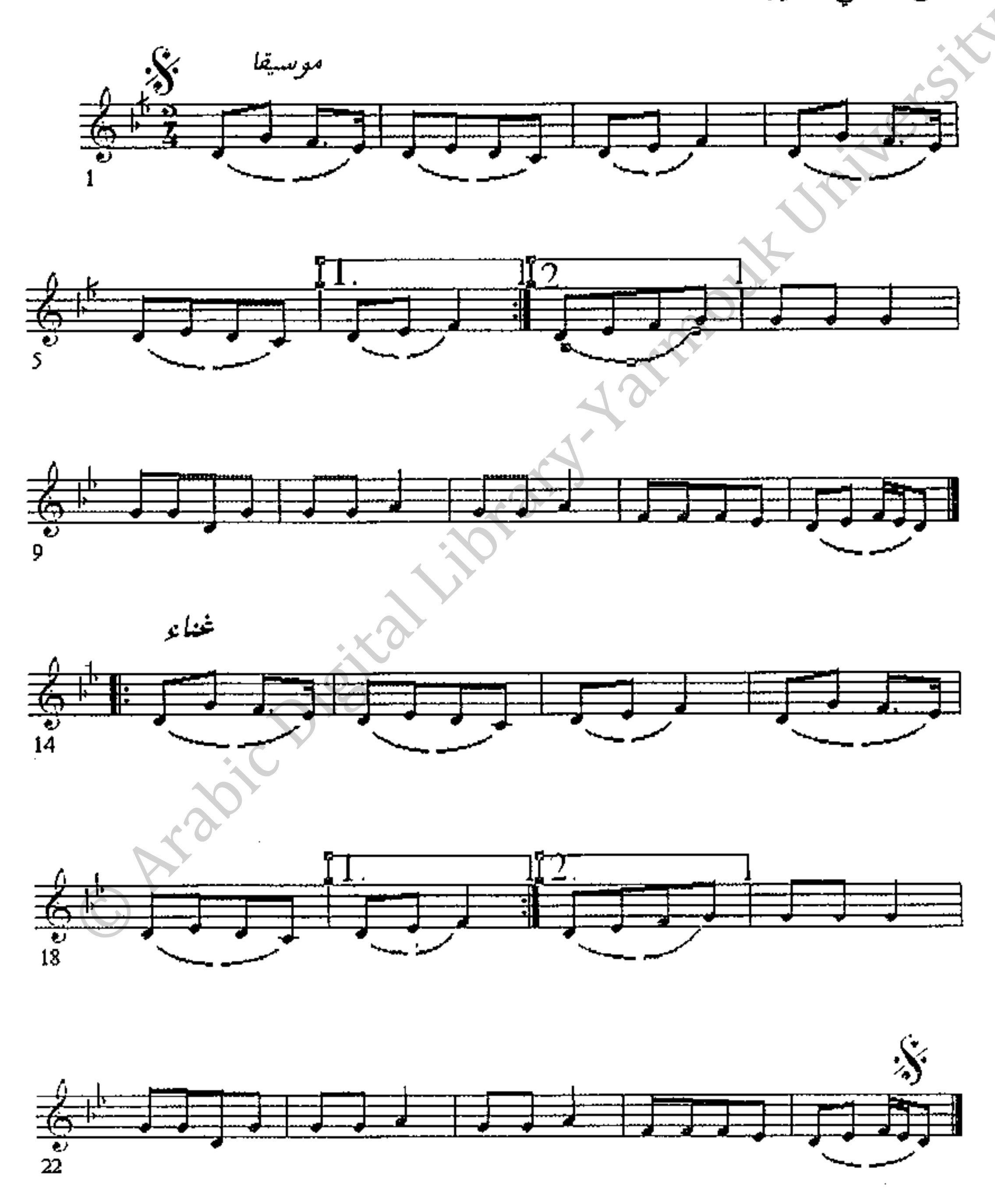


ما احلى الدار

غناء: شكري عياد

كلمات: عسّاف طاهر
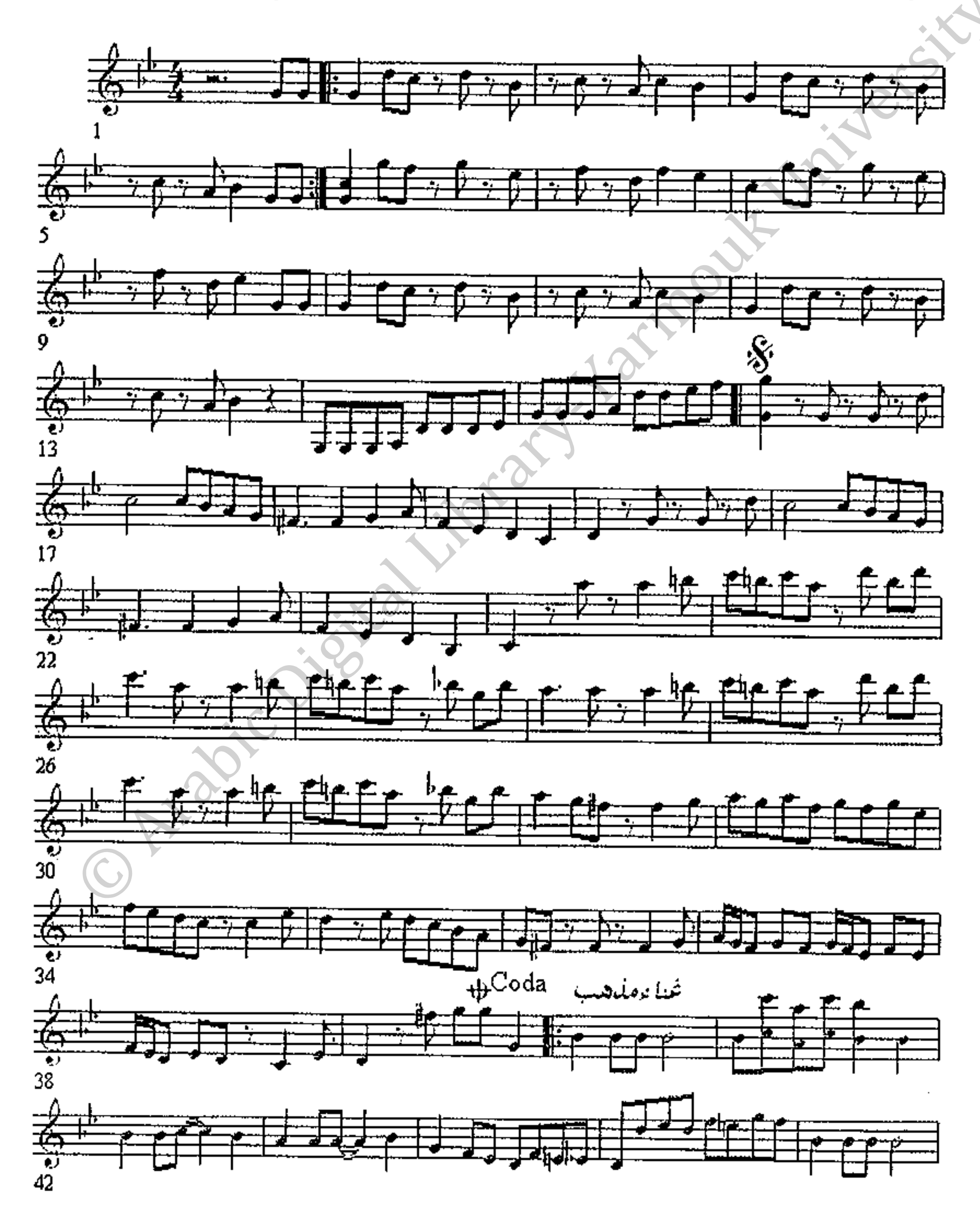
ألحان: سامي الشايب
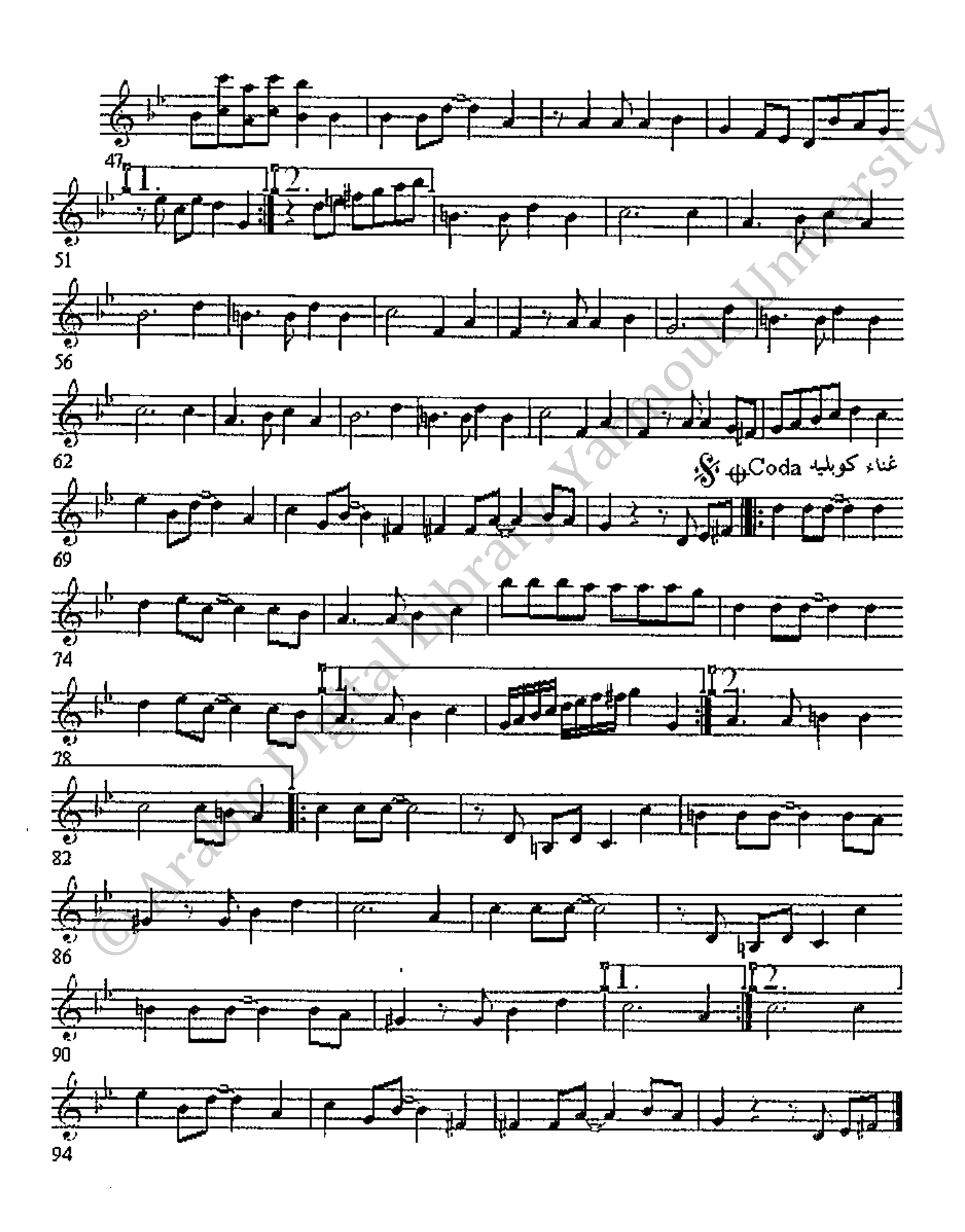


هانت عليك

غناء: د. أيمن تيسير　　　　كلمات: وليد محمد

الحان: أيمن عبد الله　　　　توزيع موسيقي: أيمن عبد الله
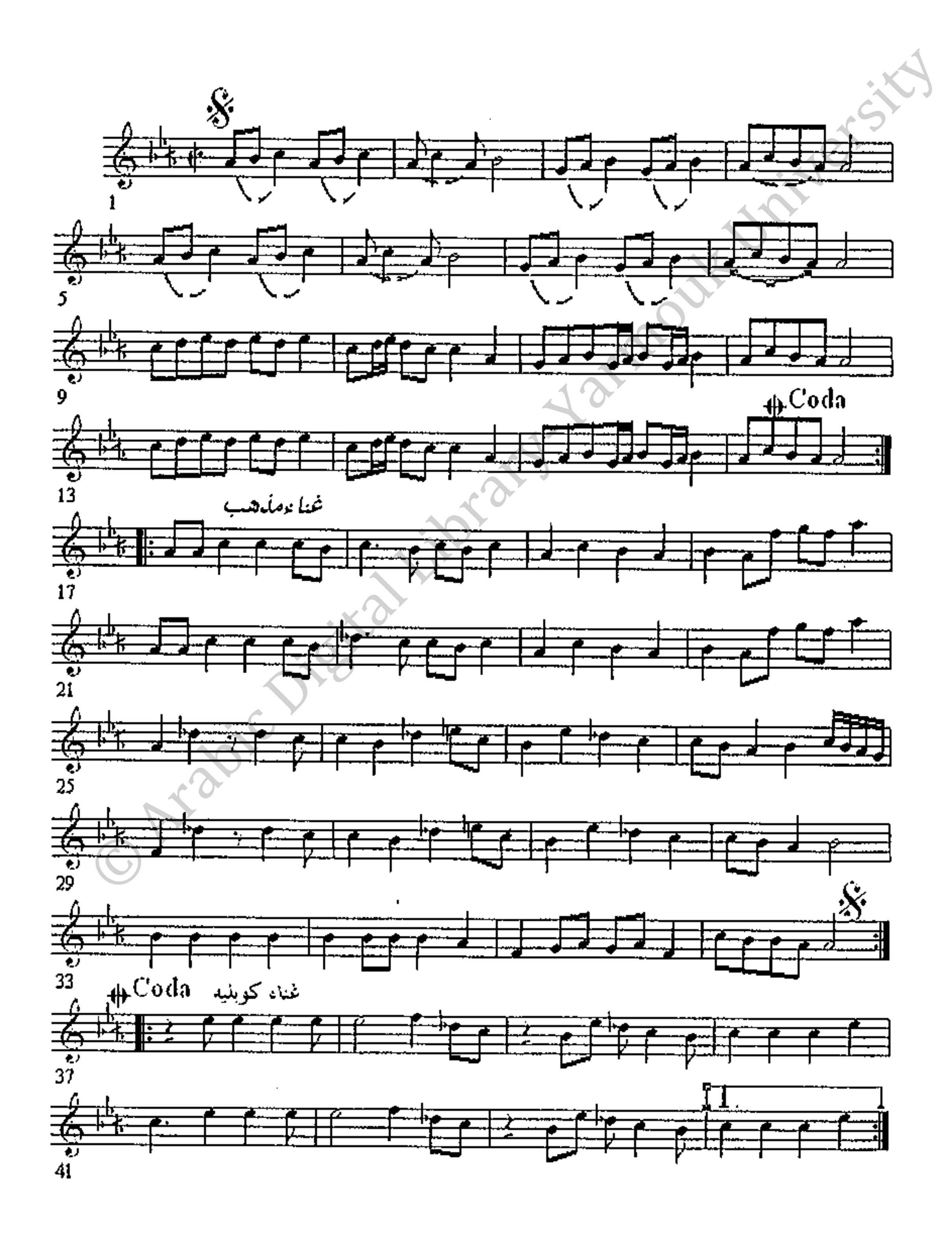



47
1.
2.
51
56
62
غناء كوبليه
Coda
69
74
78
82
86
90
94
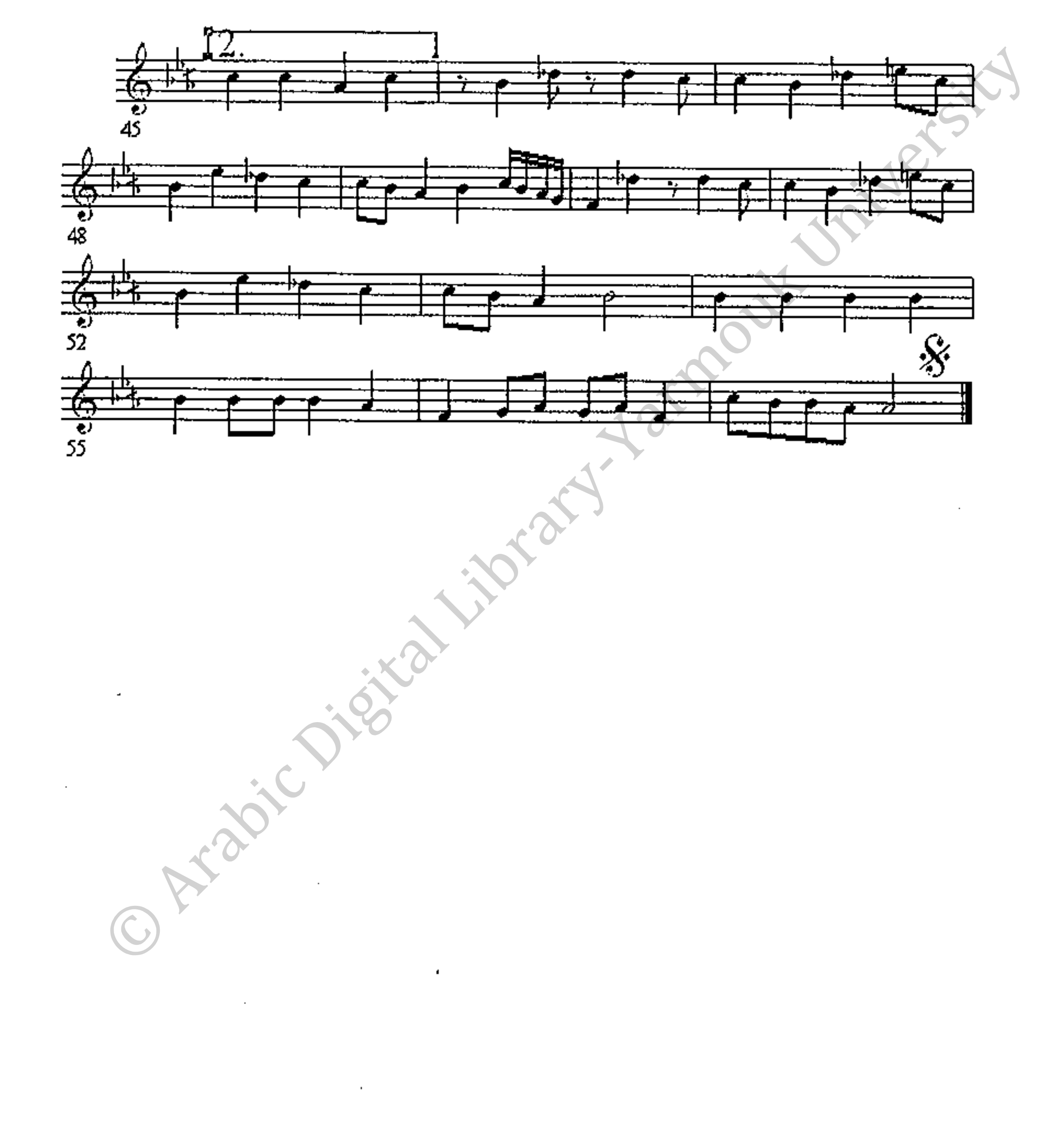
يا حبيبي يا غالي

غناء: فهد نجار

ألحان: رامز الزاغة

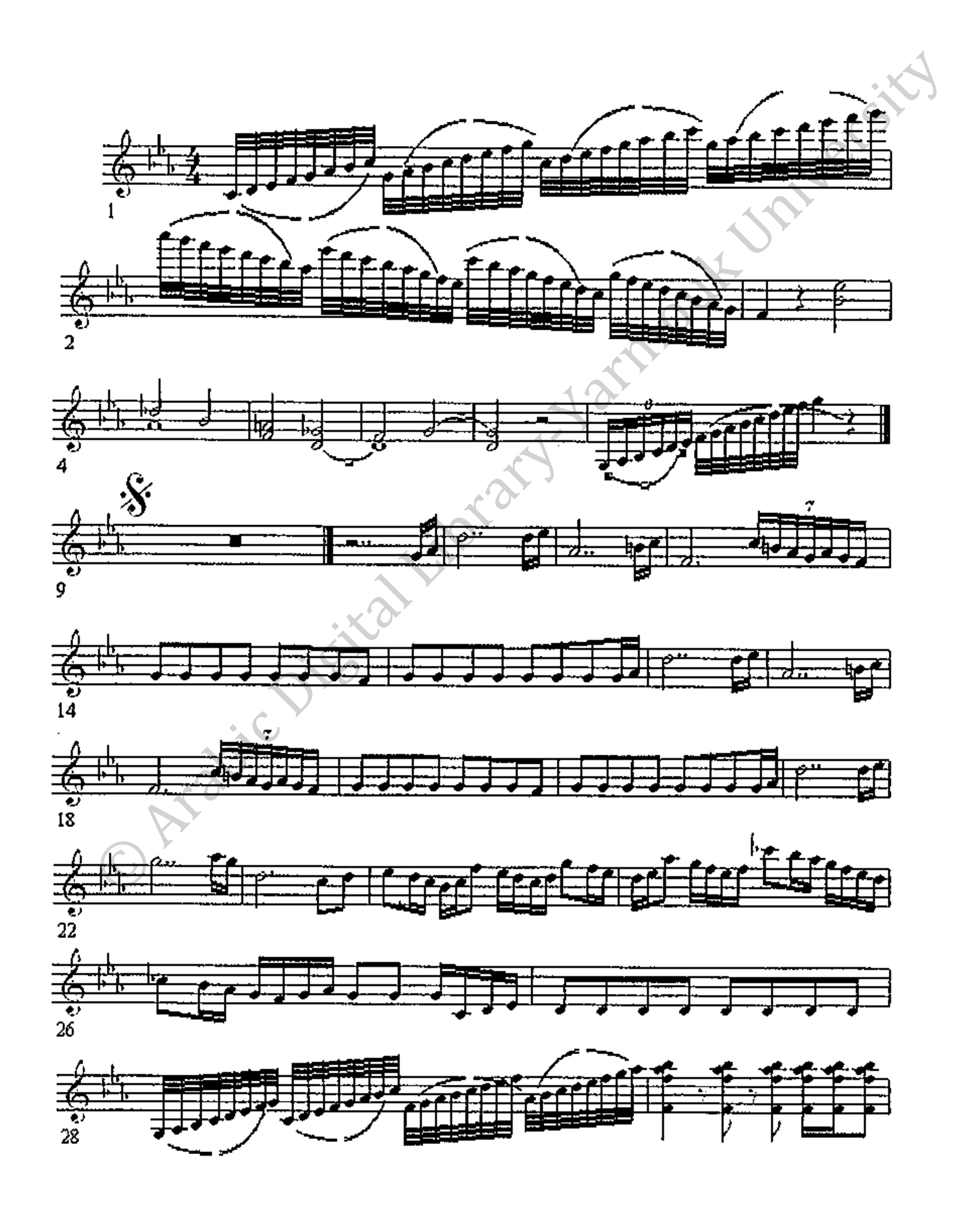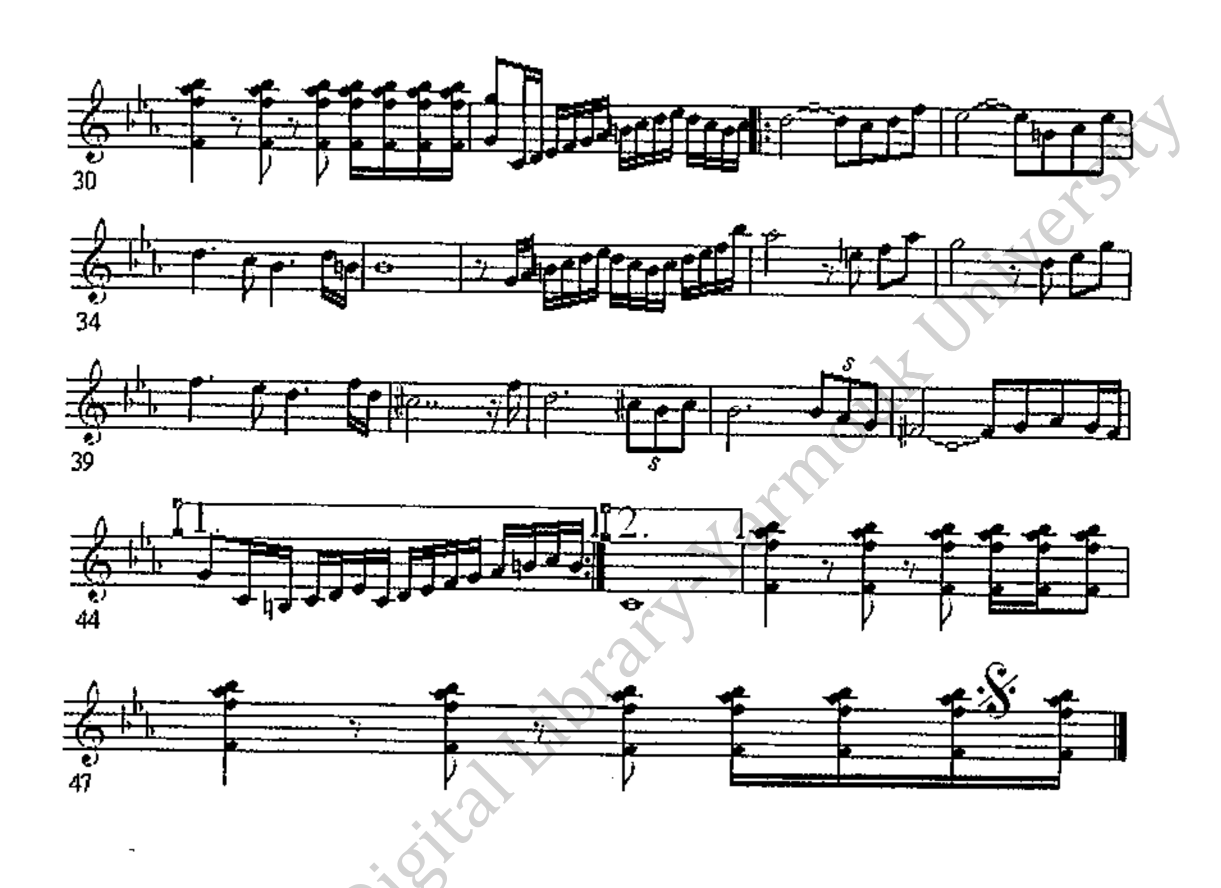


تابع- يا حبيبي يا غالي (2)



سالومي

تأليف: هيثم سكرية
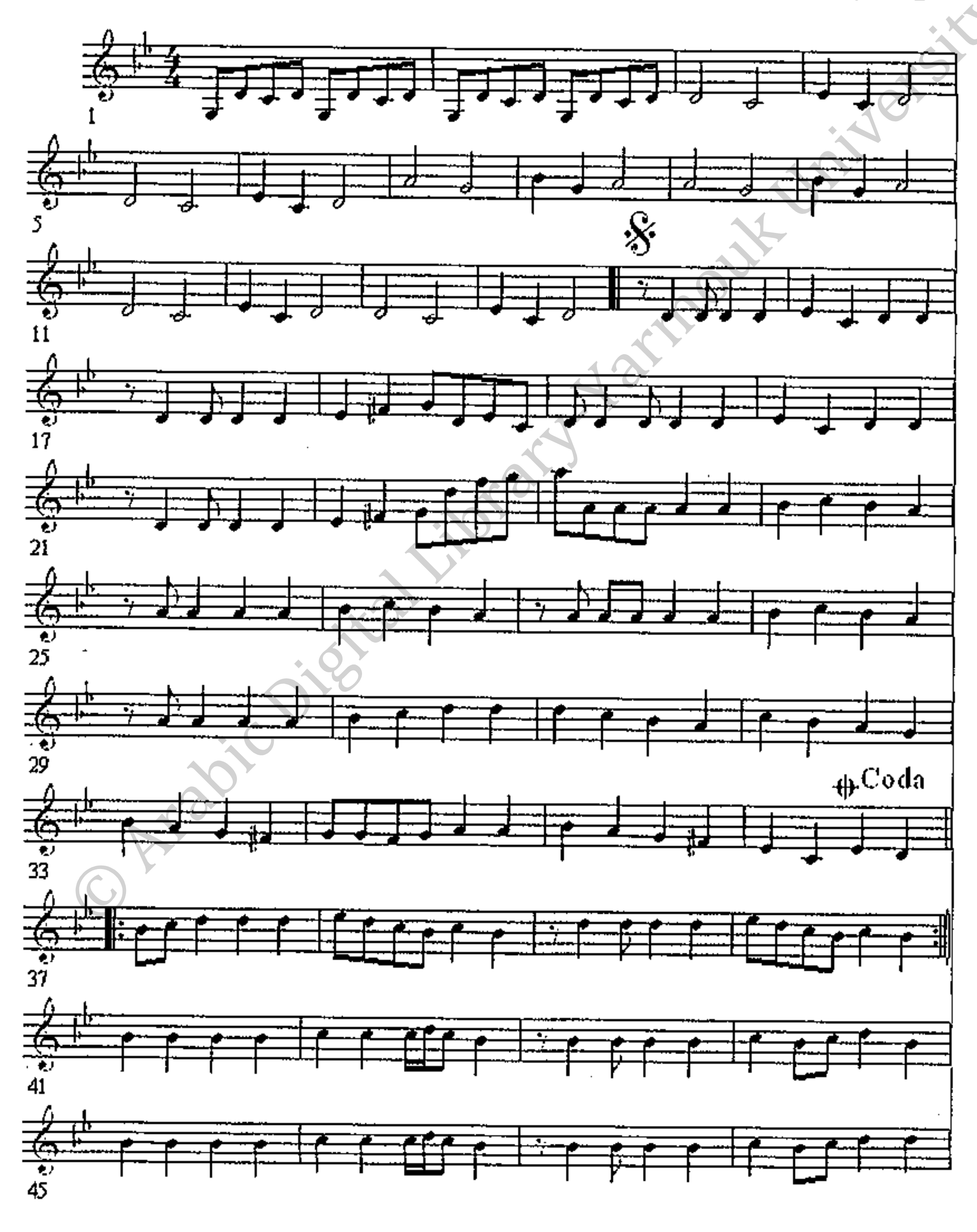



30
34
39
44
47
1.
2.
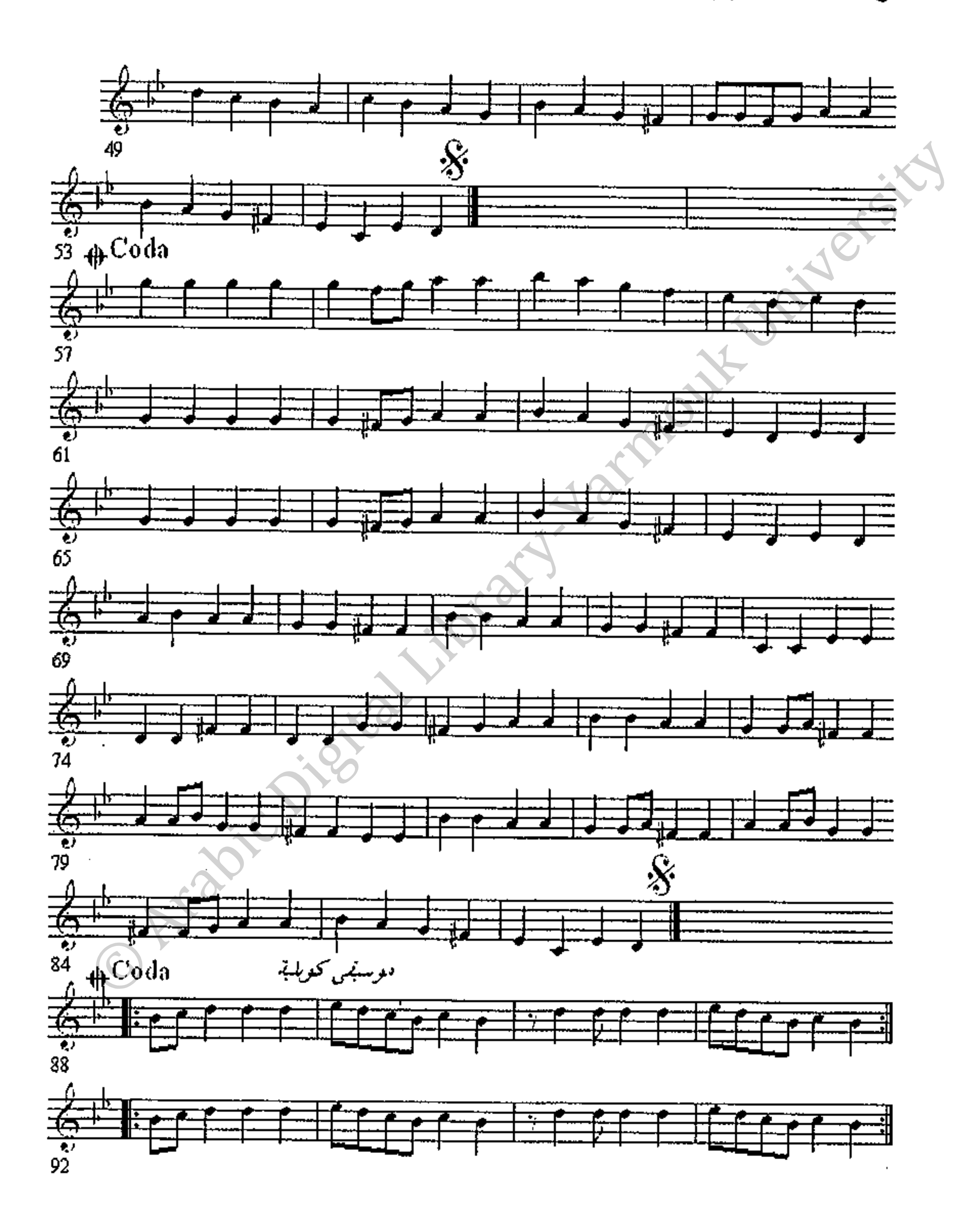
شدّوا الهمة

غناء: علي الخطيب (فتى فلسطين)
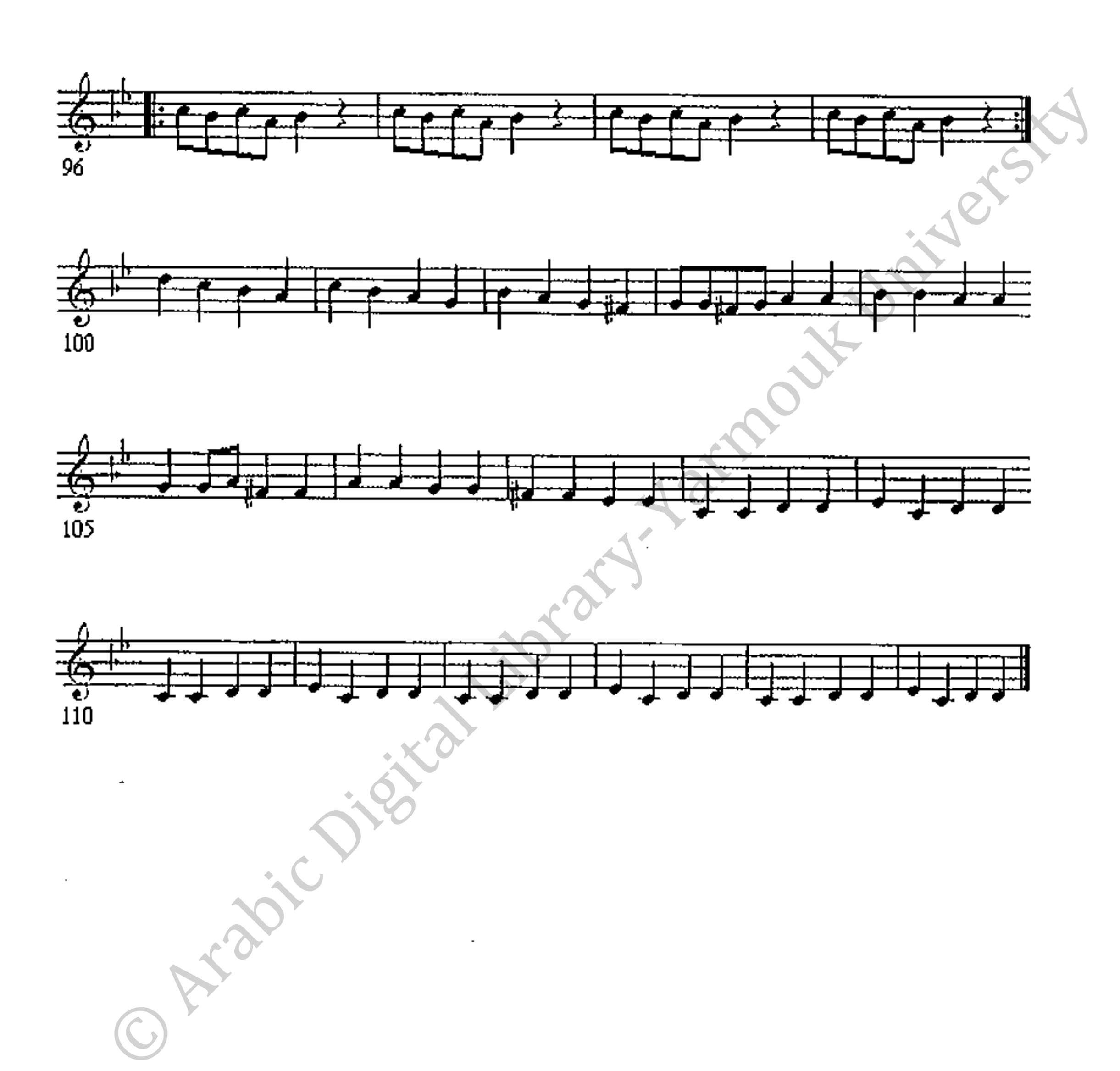
كلمات: عسّاف طاهر

ألحان: جميل العاص




49
53
Coda
57
61
65
69
74
79
84
Coda
موسيقى كوبلية
88
92
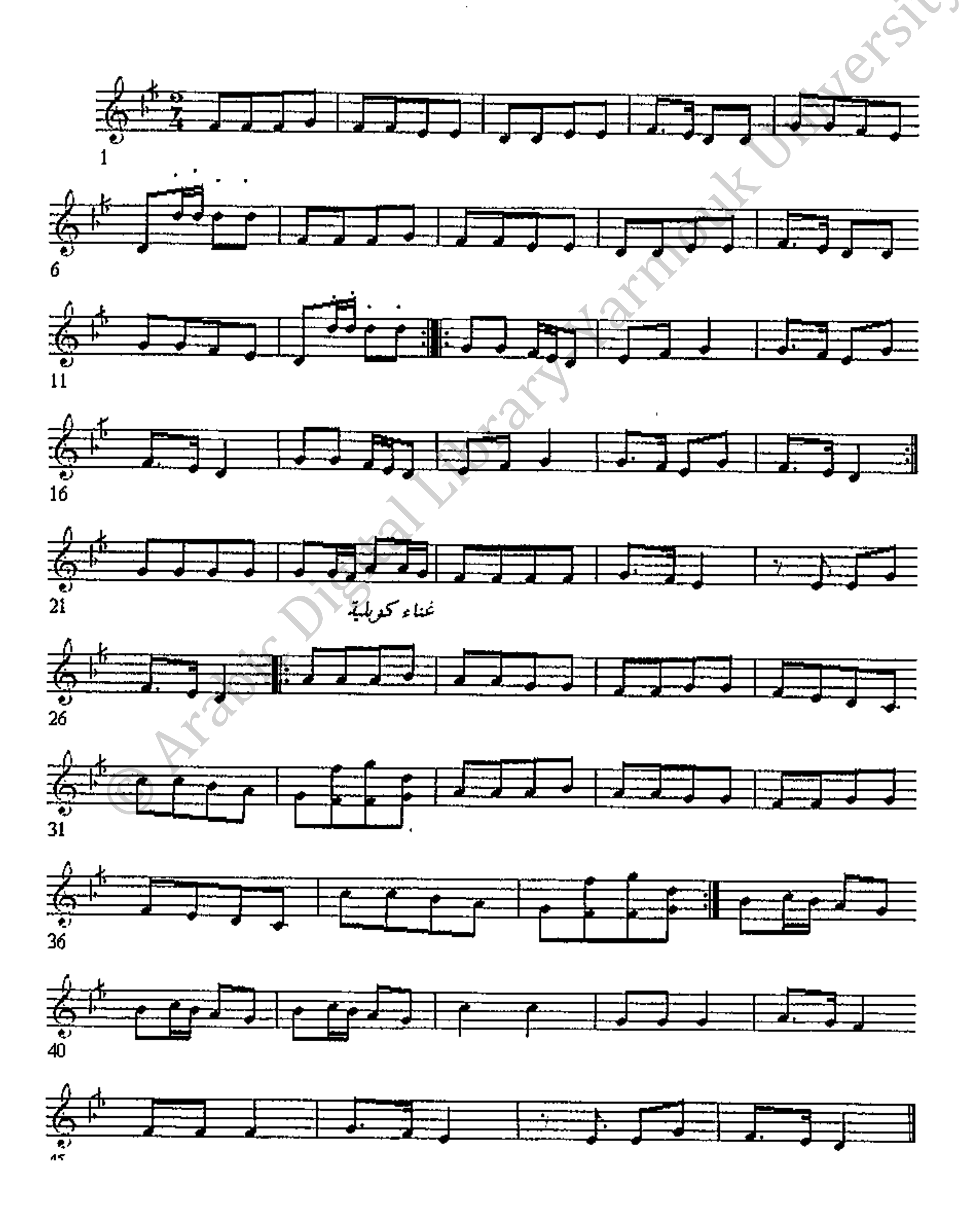
تابع- شدّوا الهمة (3)



ضمـــة ورد

غناء: توفيق النمري　　　　　　　　　　　　كلمات: توفيق النمري
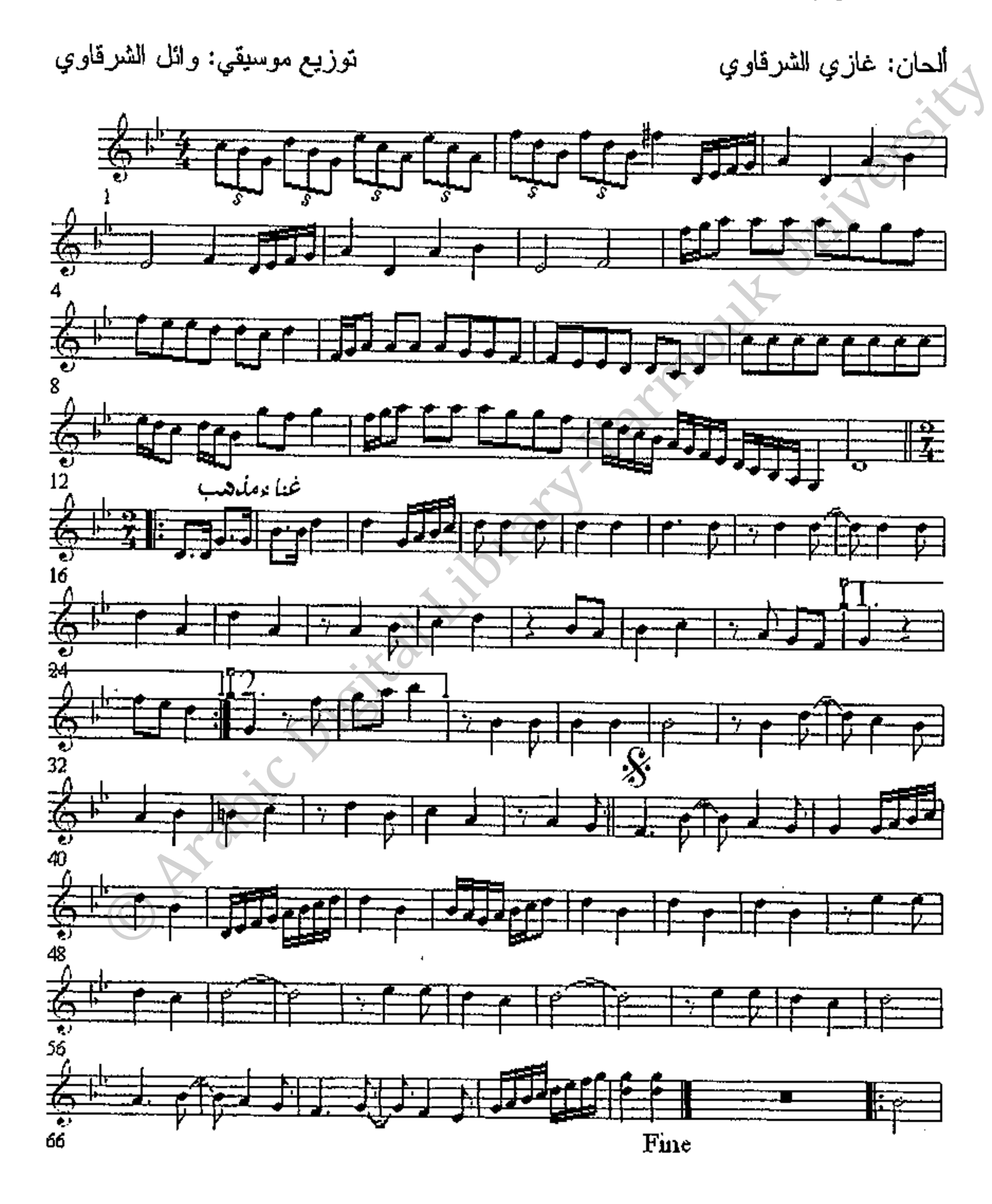
ألحان: توفيق النمري
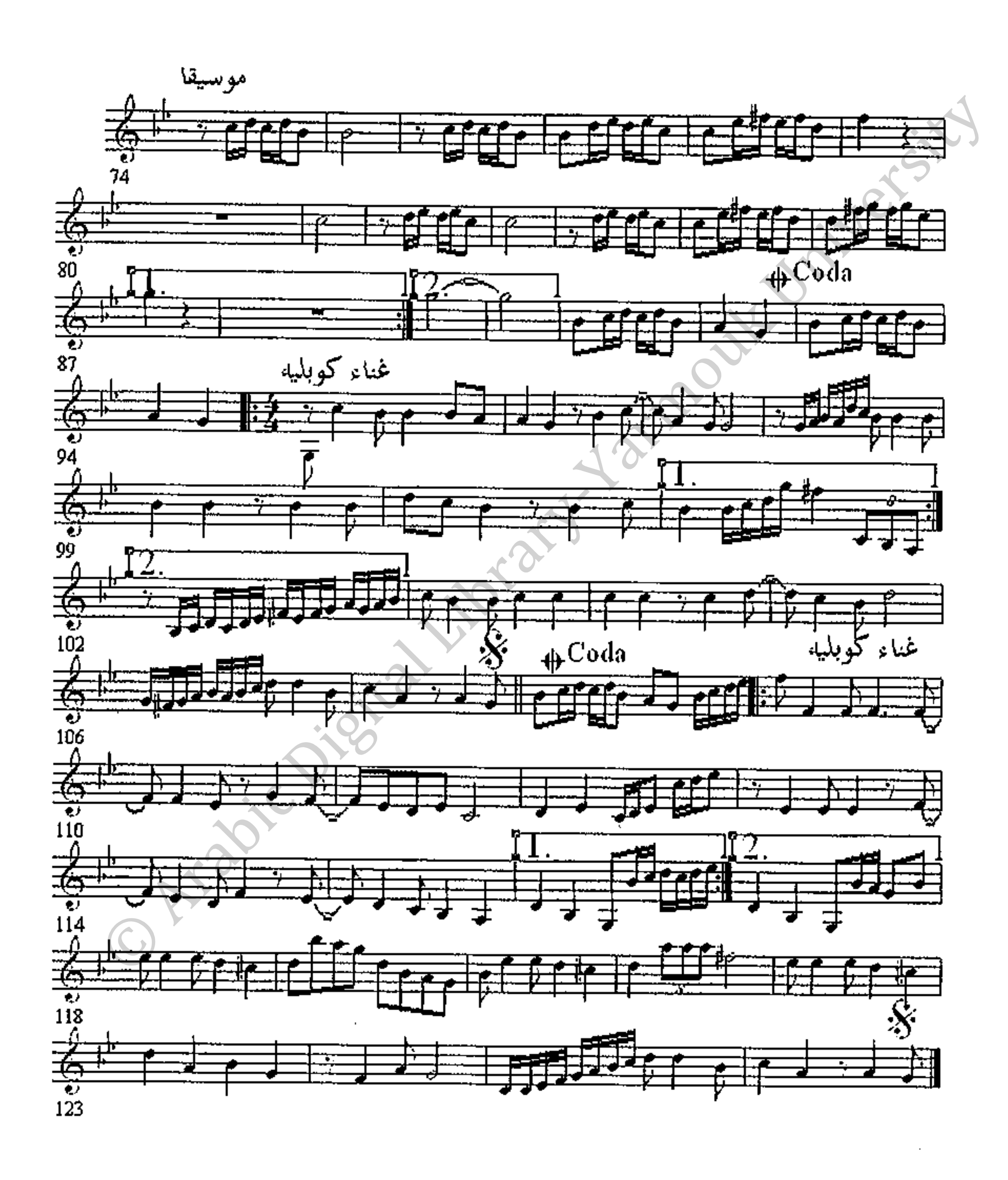


إمض عبدالله

غناء: ناصر رشيد   كلمات: عارف اللافي
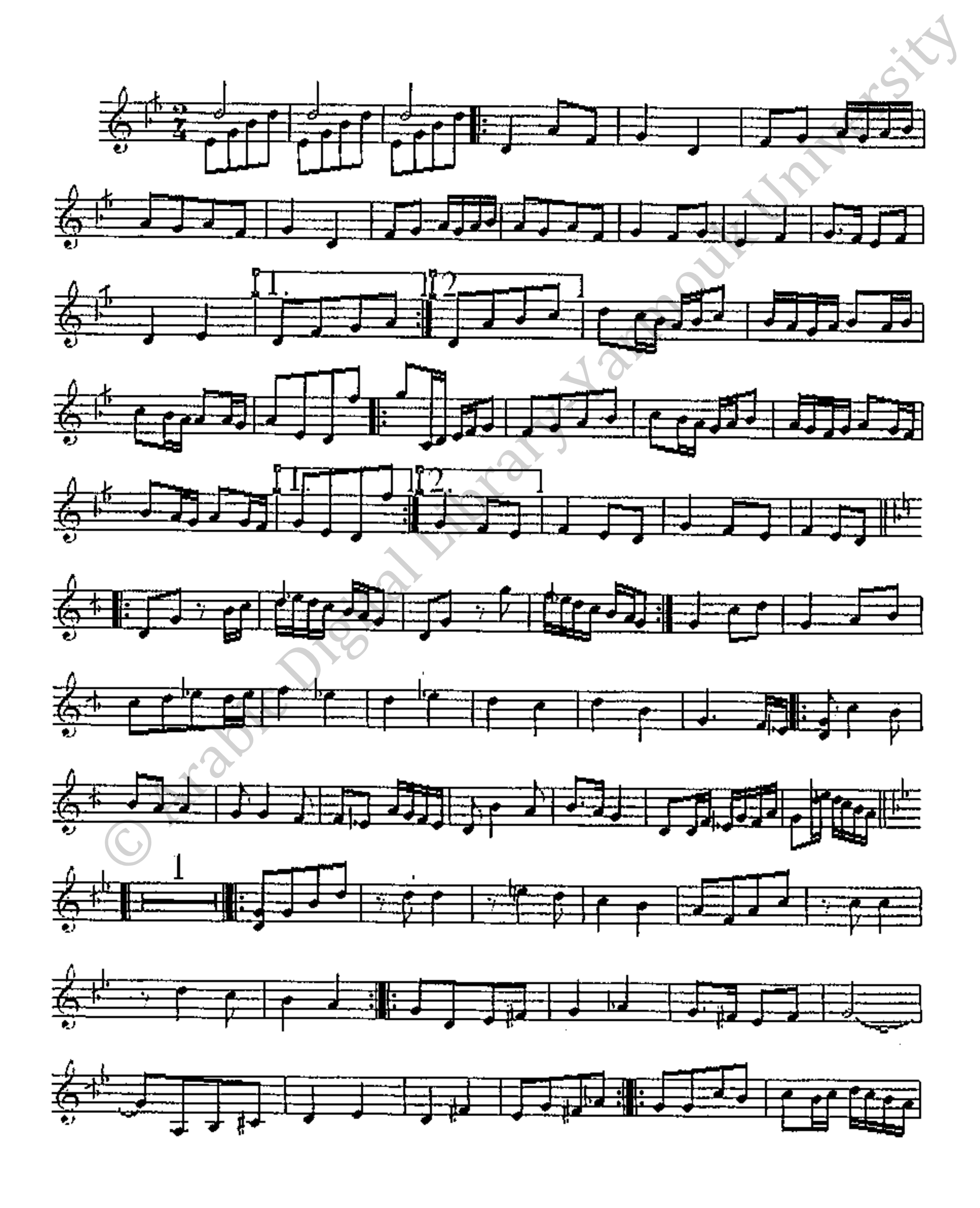
ألحان: غازي الشرقاوي   توزيع موسيقي: وائل الشرقاوي
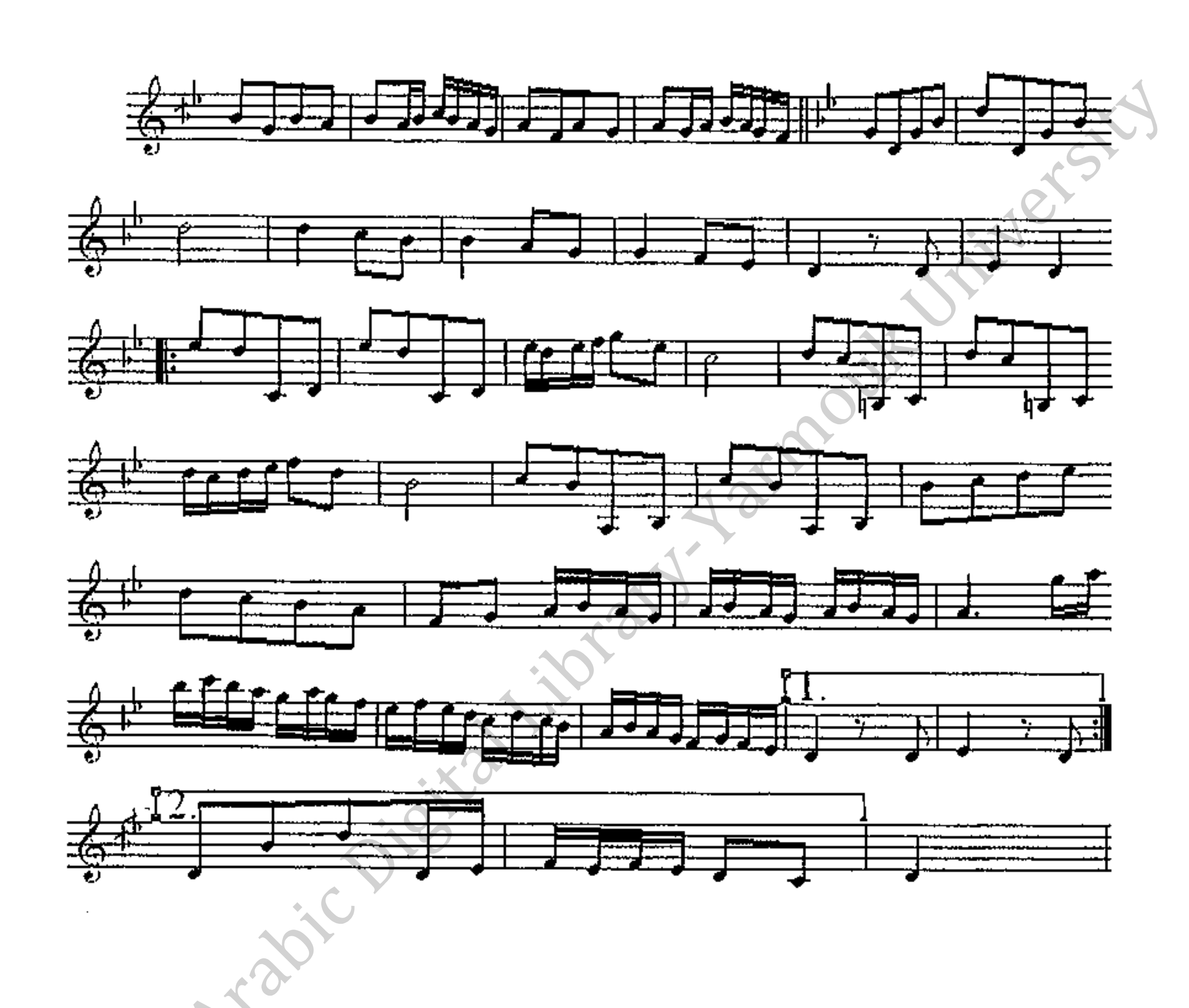



موسيقا
74
80
87
Coda
غناء كوبليه
94
1.
99
2.
102
Coda
غناء كوبليه
106
110
1.
2.
114
118
123

ليالي عمان
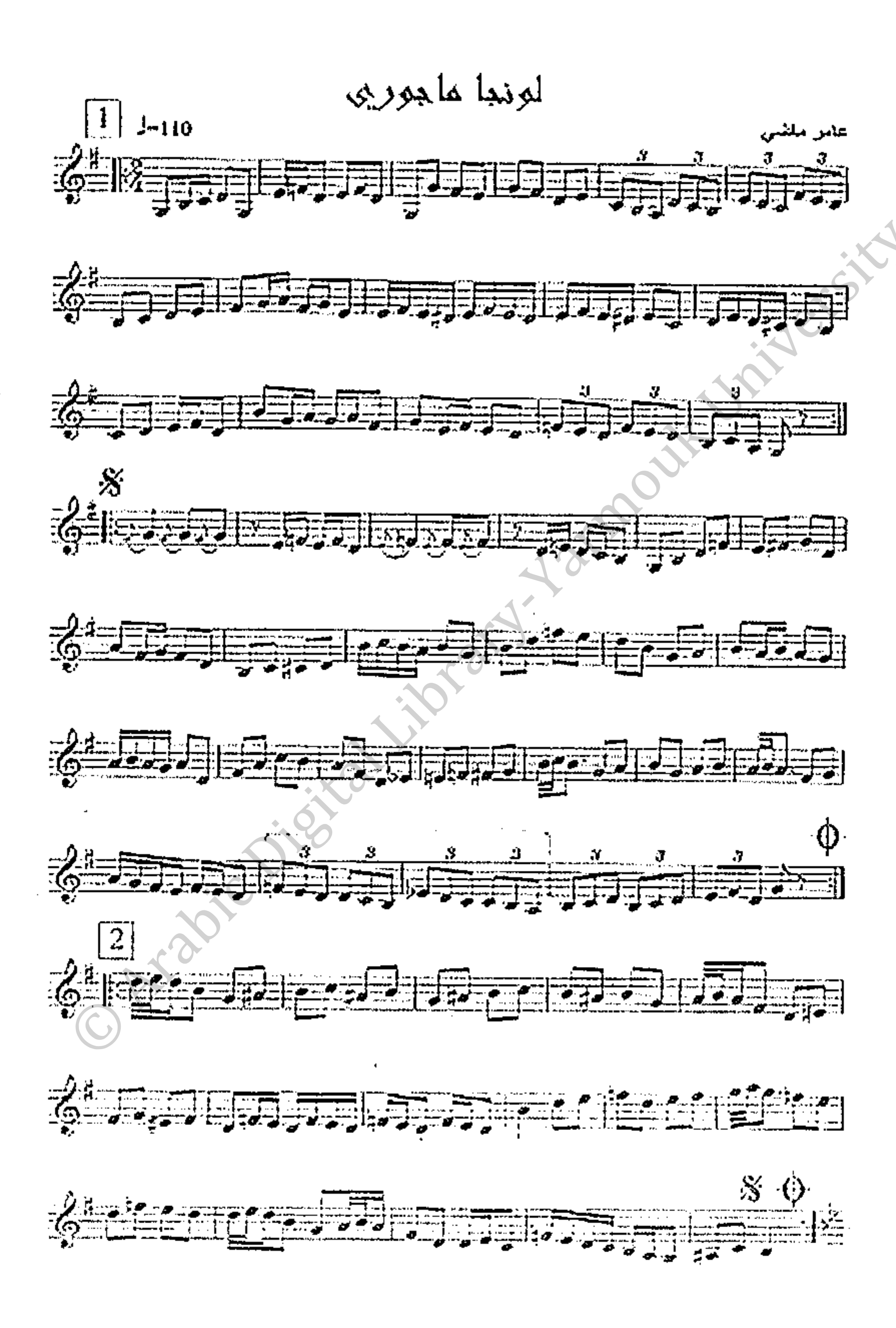
تأليف: د. إميل حدّاد
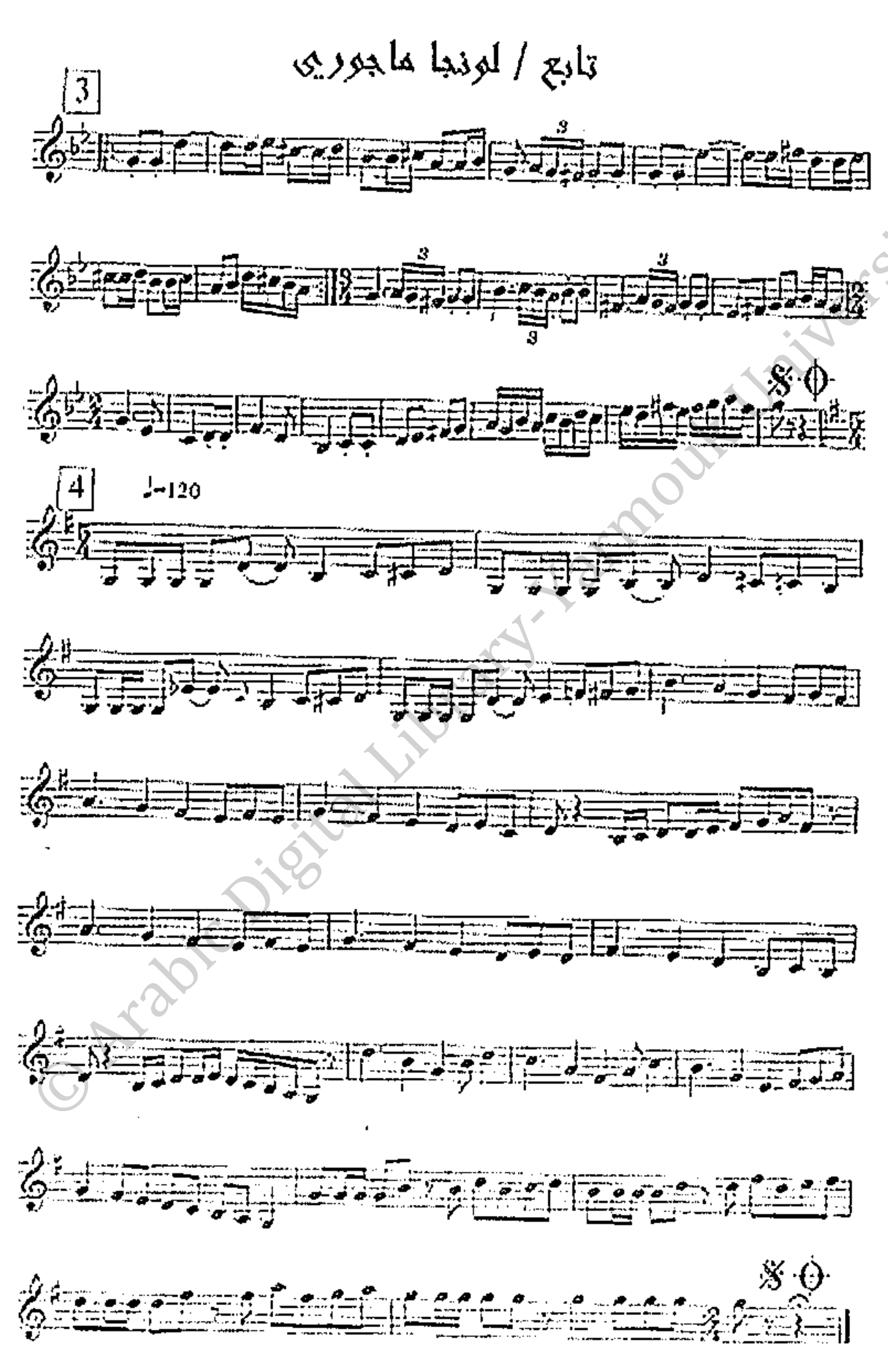


تابع- ليالي عمان (2)



لونجا ماجوري
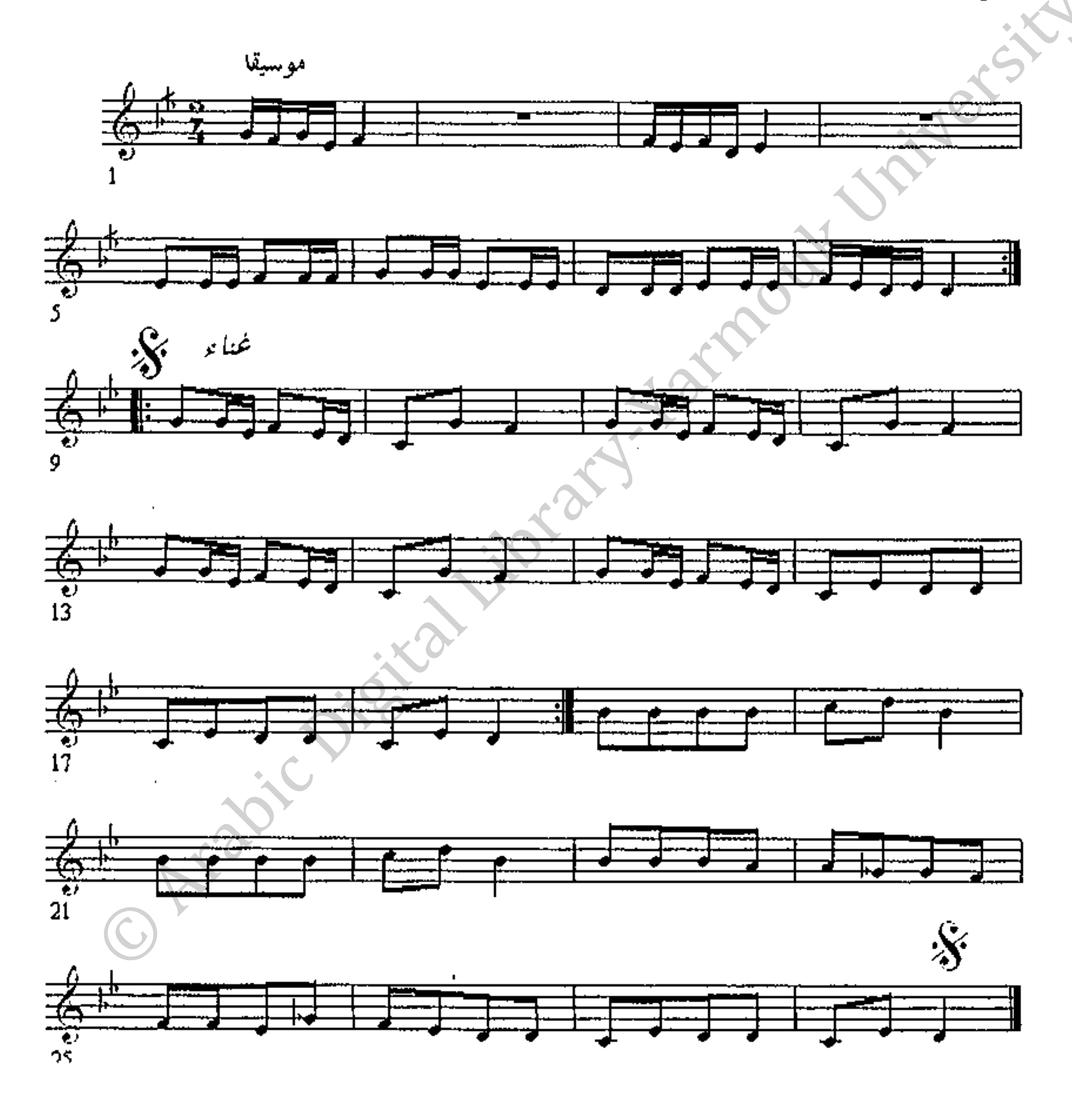


تابع / لونجا ماجوري



ديرتنا الأردنية

غناء: سميرة توفيق　　　　كلمات: حيدر محمود
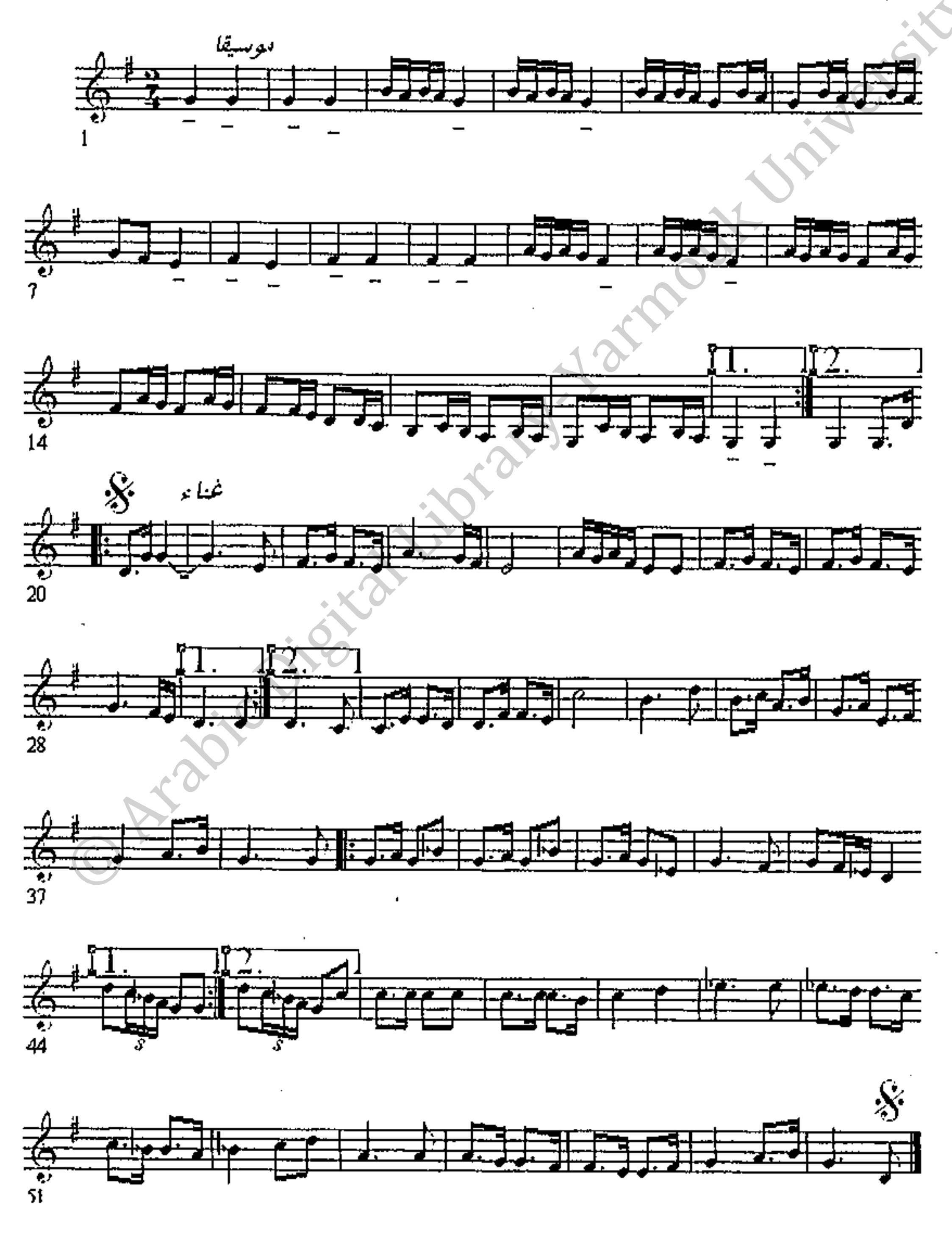
ألحان: جميل العاص



على ذرى أردننا الخصيب

غناء: محمد جمال
كلمات: حيدر محمود
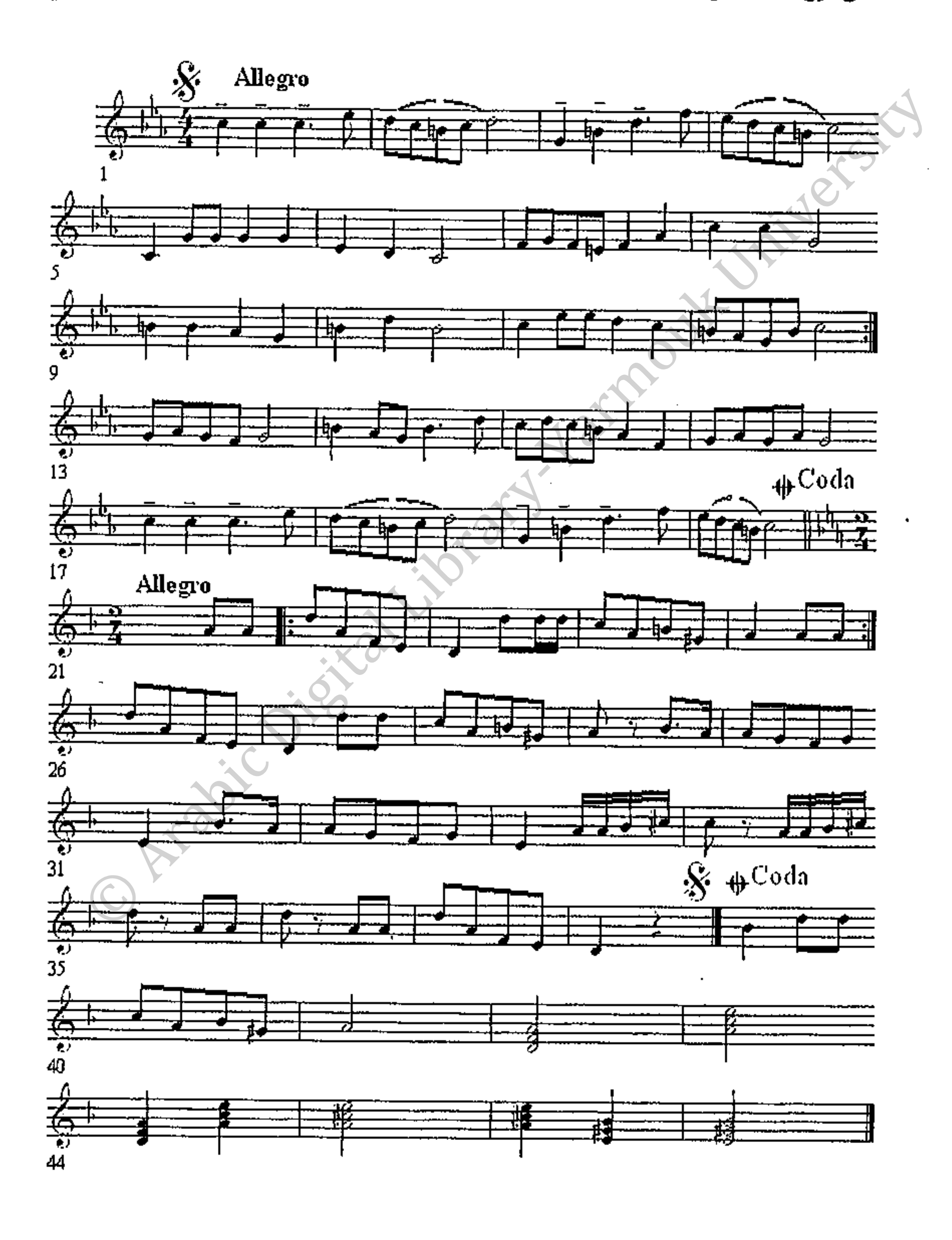
ألحان: محمد جمال



يا مــرحبا

ألحان: يوسف خاشو
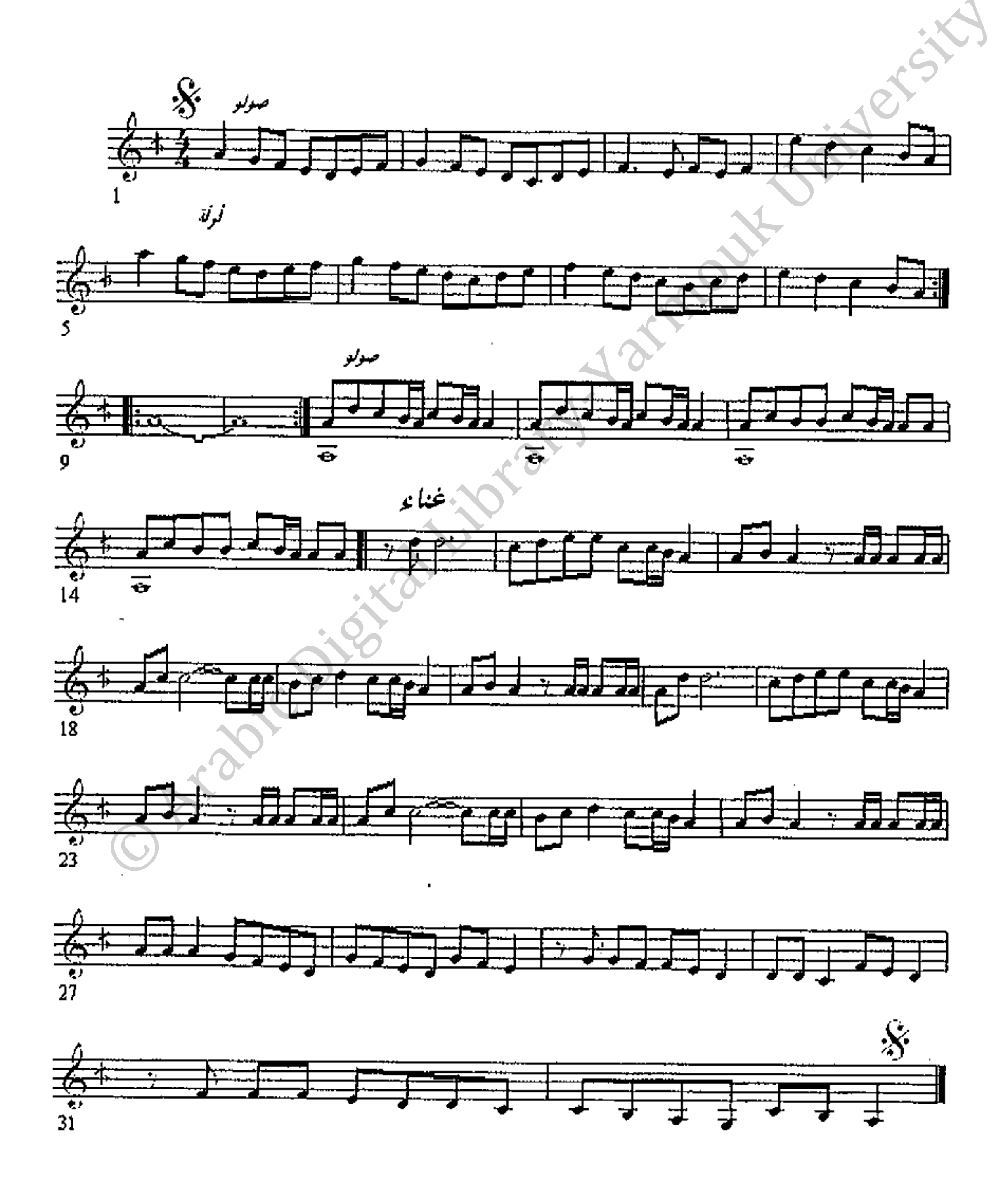
كلمات: محمود الشلبي



لا لا يــا أم الشال

غناء: محمد وهيب كلمات: محمد وهيب

ألحان: محمد وهيب
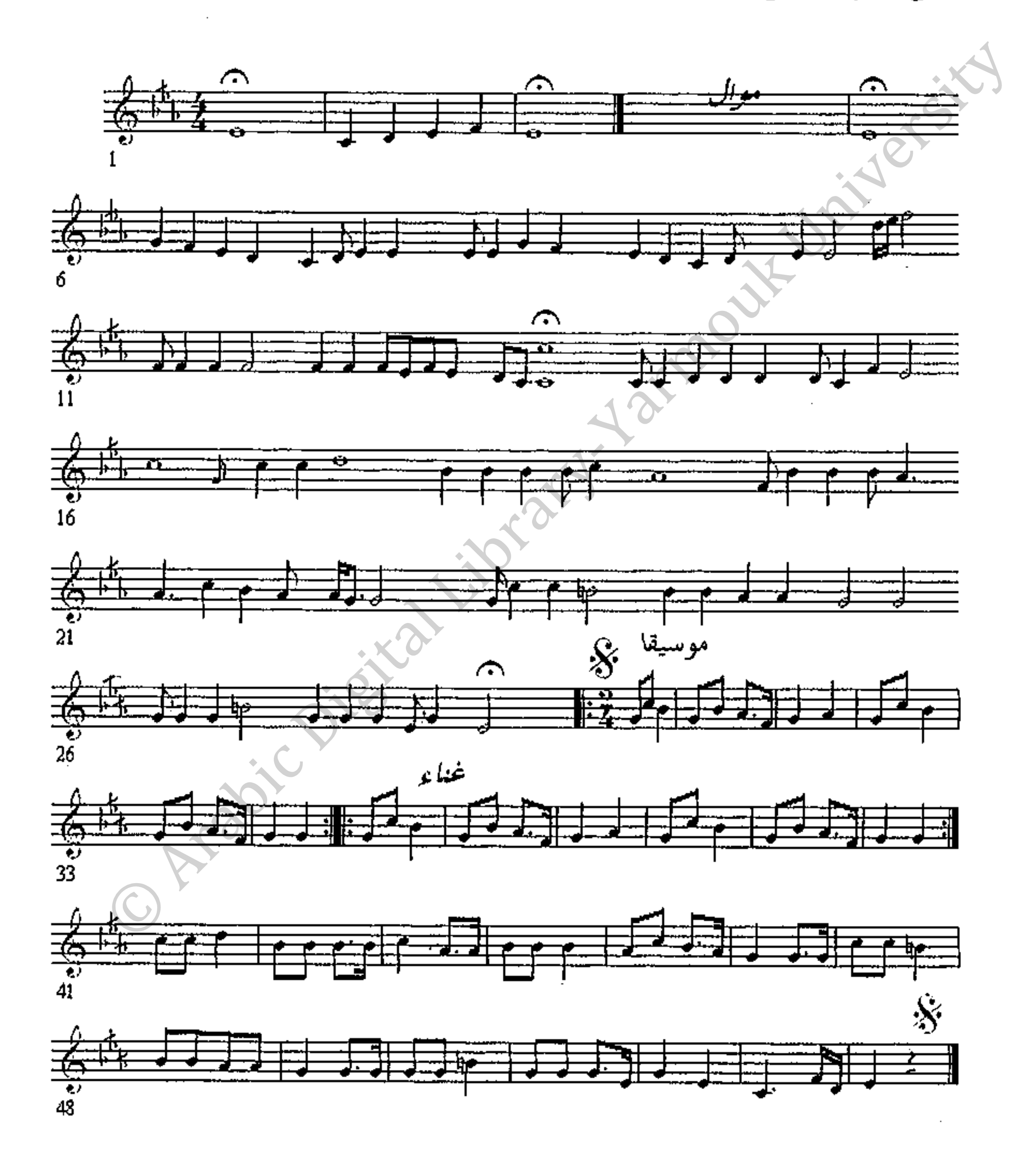


لميــن اشكي

غناء: سامي الشايب
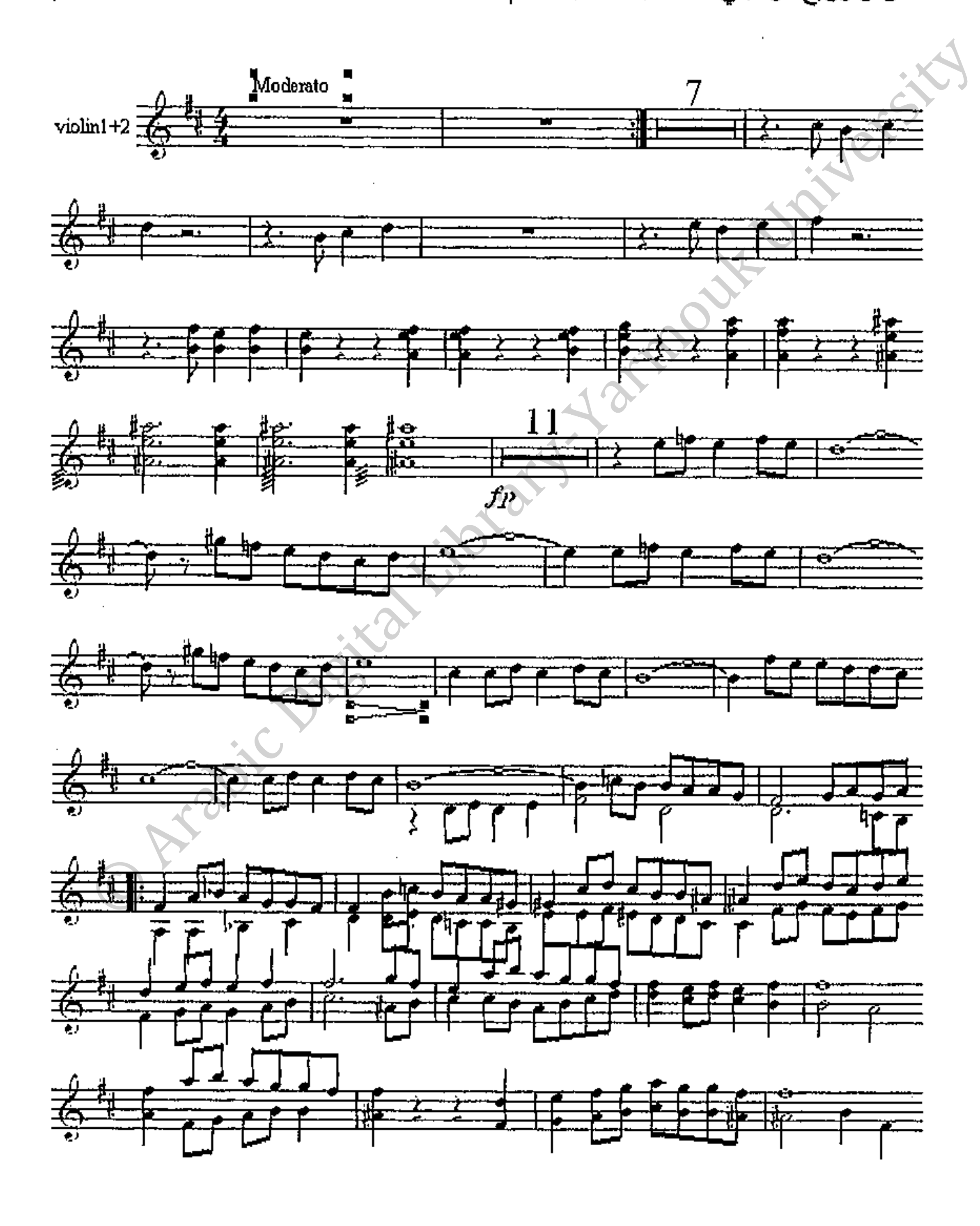
كلمات: رشيد زيد الكيلاني
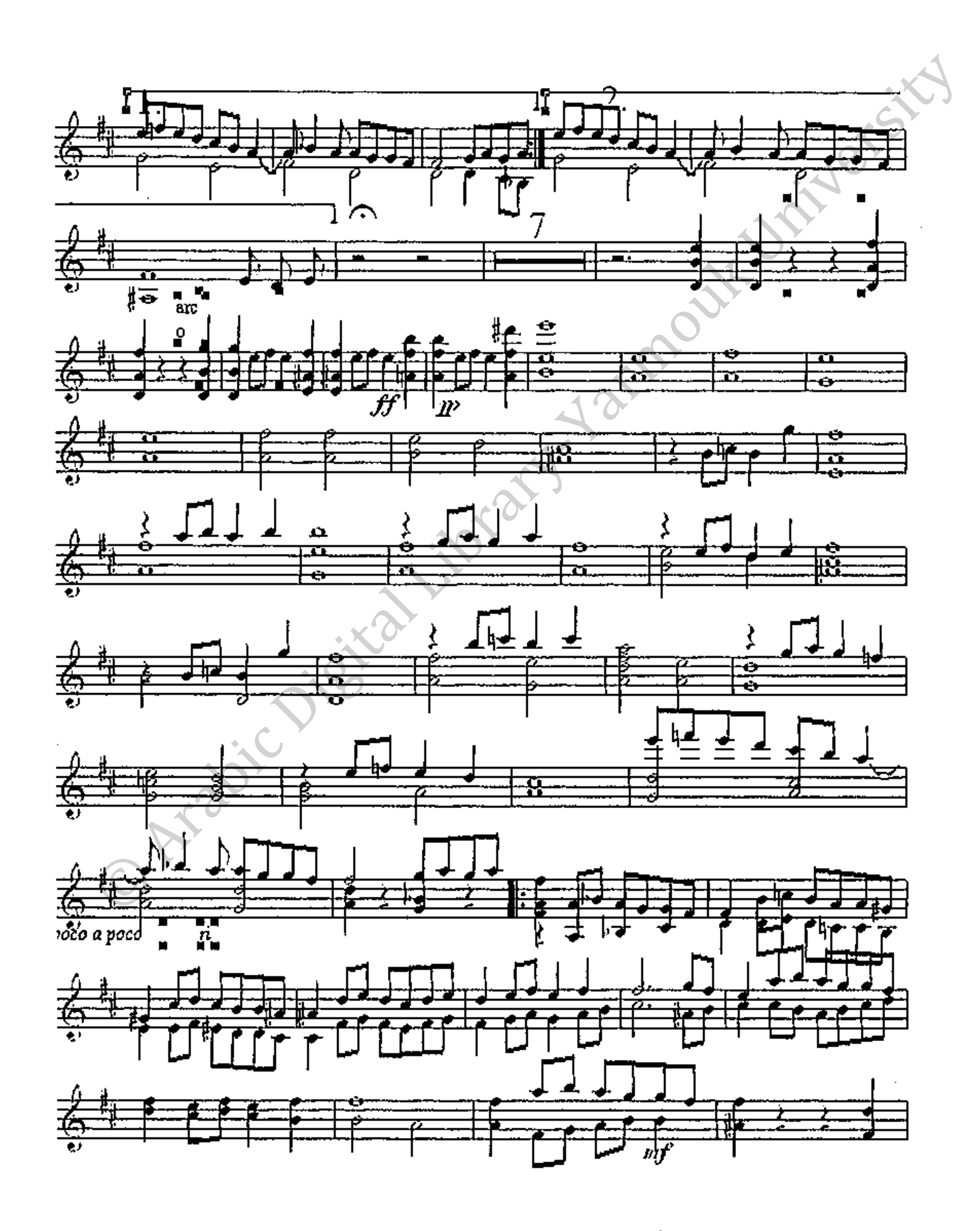
ألحان: جميل العاص
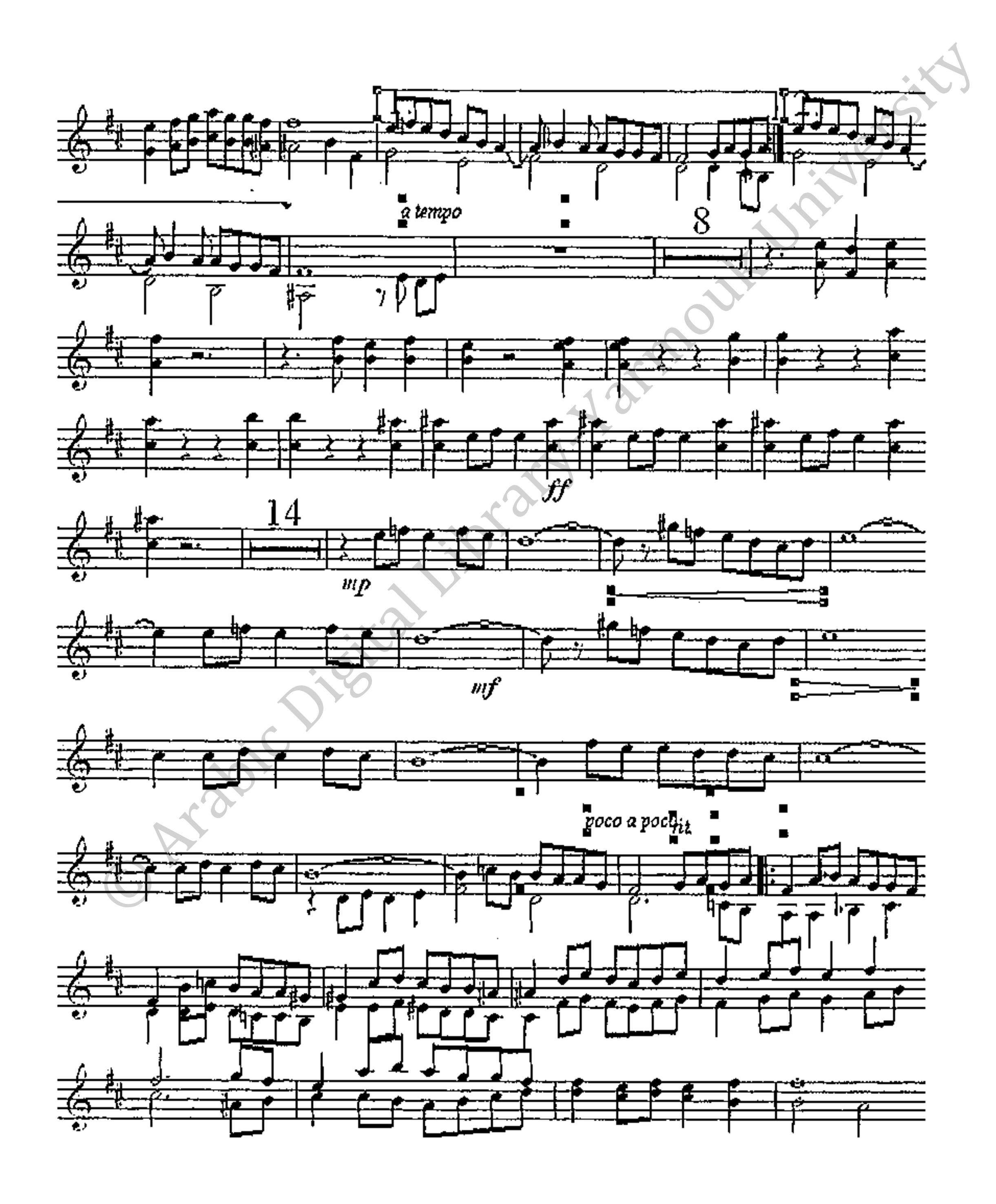


موشح "في هــوى شمس المـــلاح"

ألحان وتوزيع موسيقي: د. عبد الحميد حمام كلمات: أحمد بن عبد الرحمن المسلم
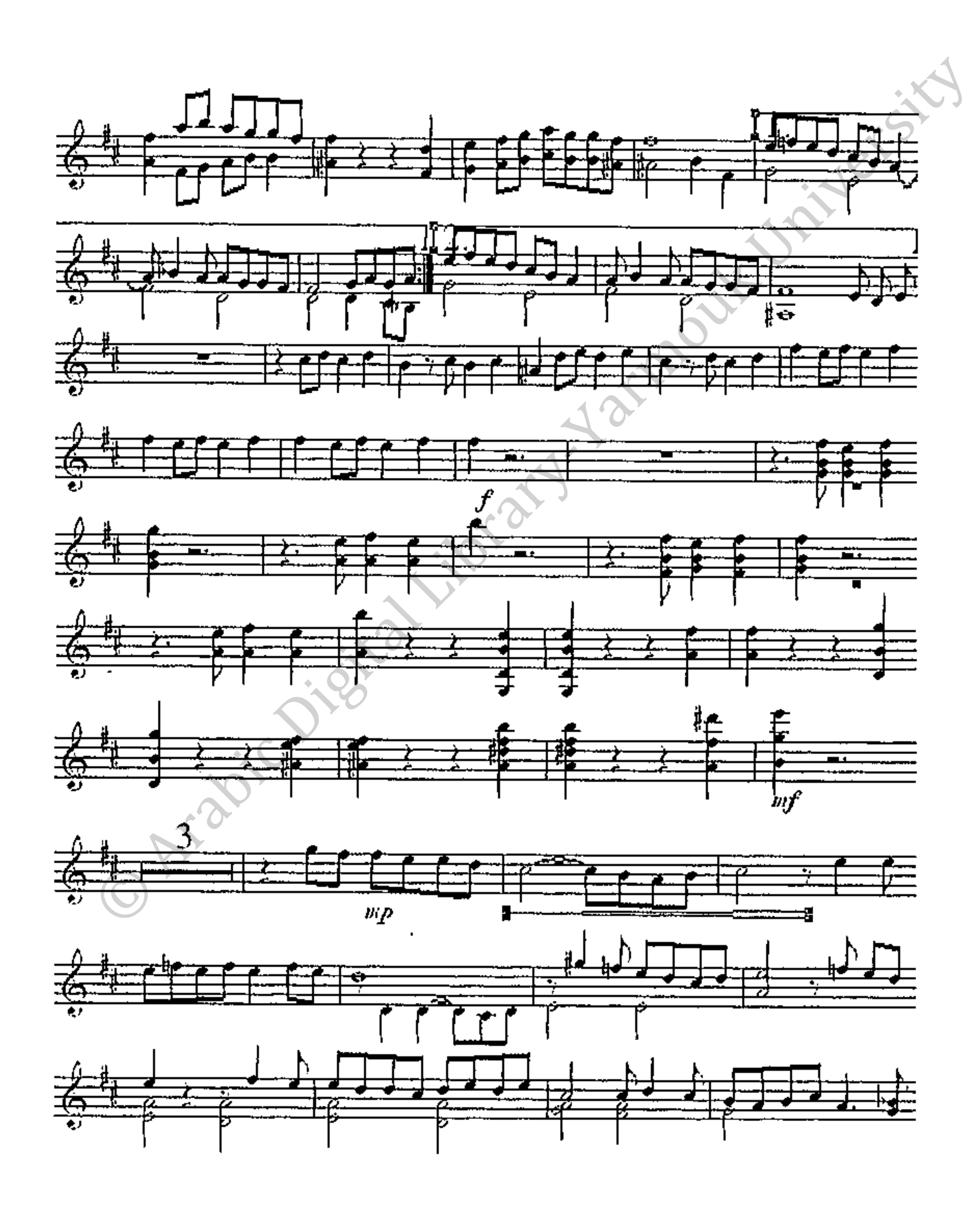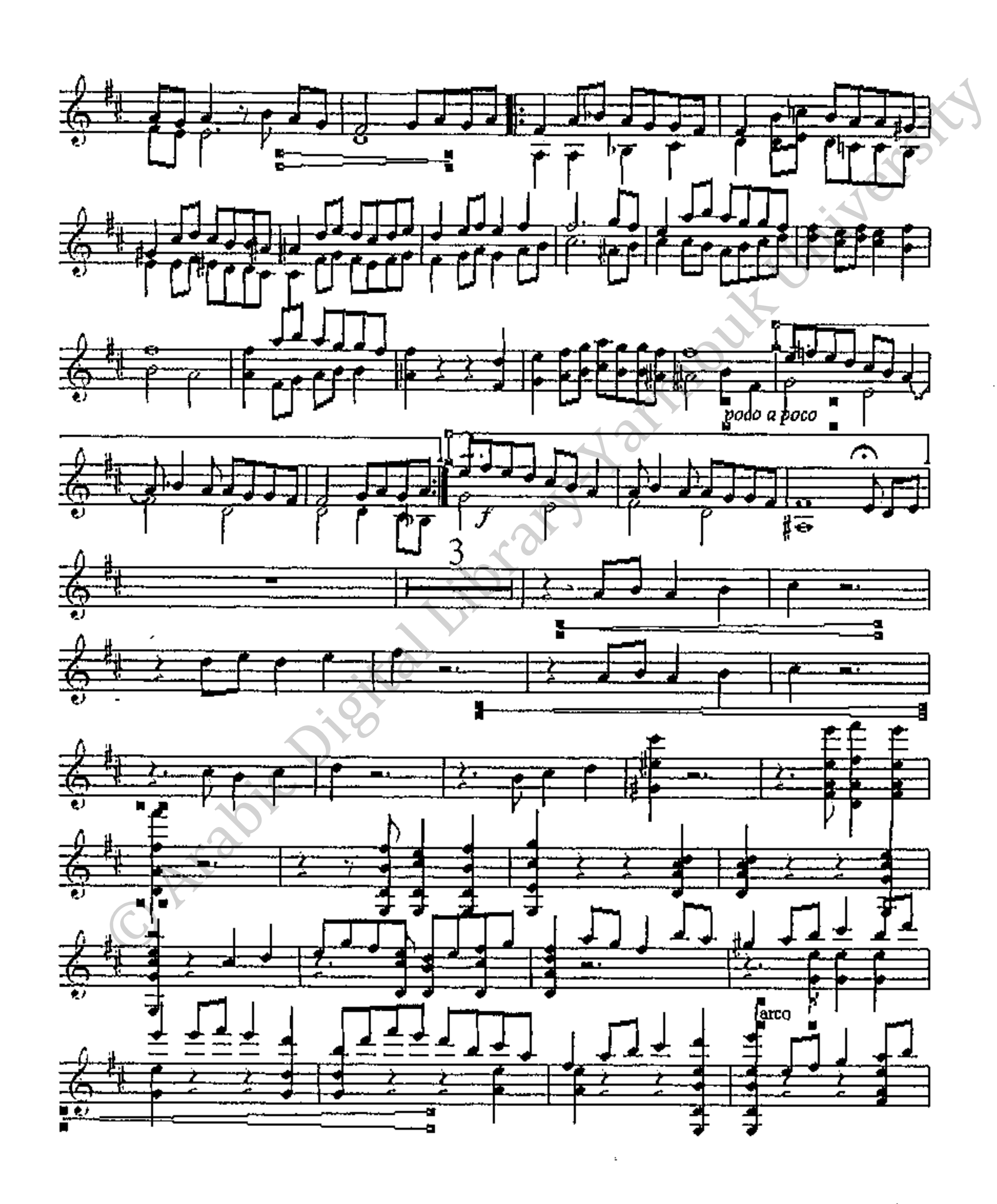




7
arc
ff
pp
poco a poco
mf


a tempo
8
ff
14
mp
mf
poco a poco rit.
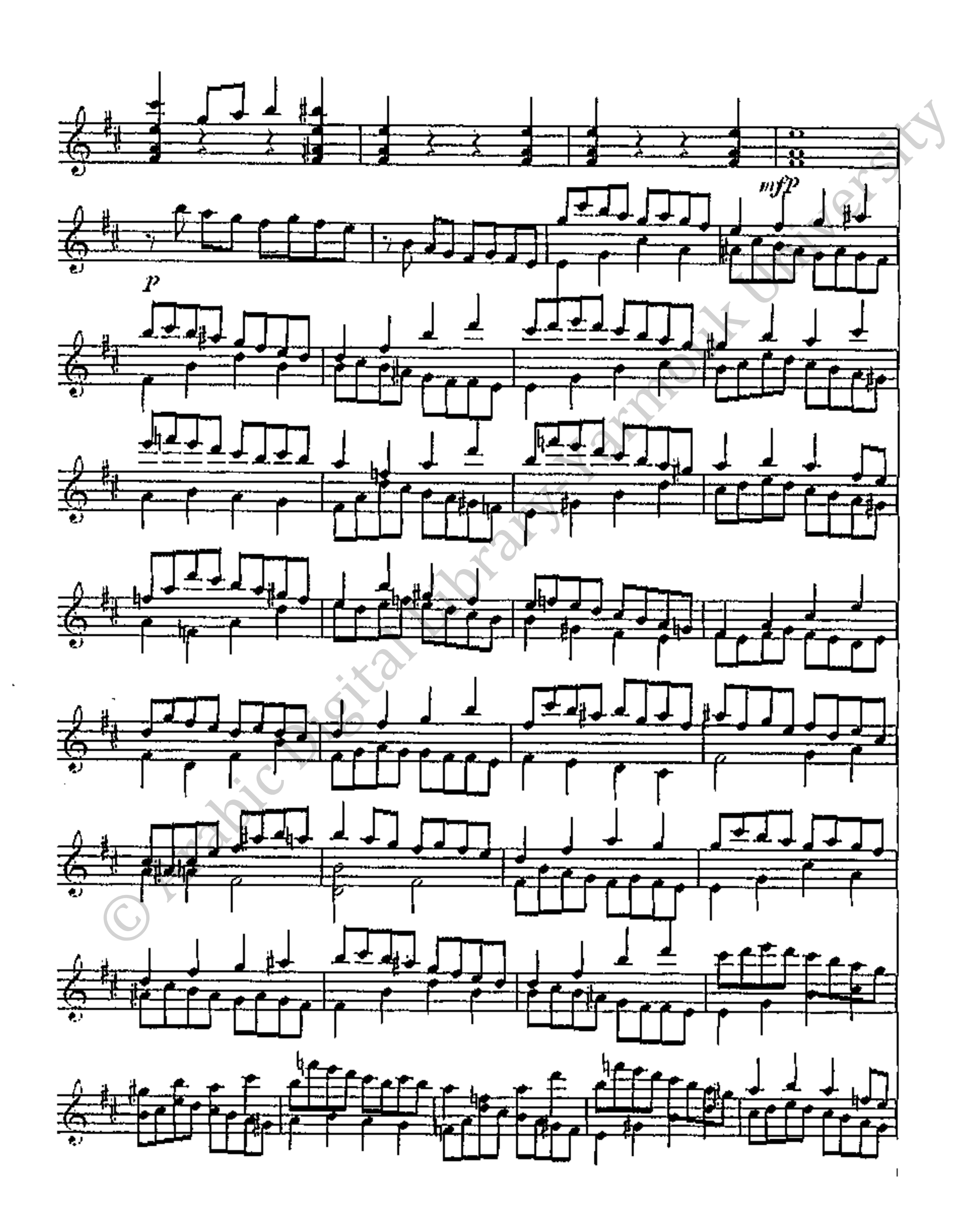
تابع– في هوى شمس الملاح (4)
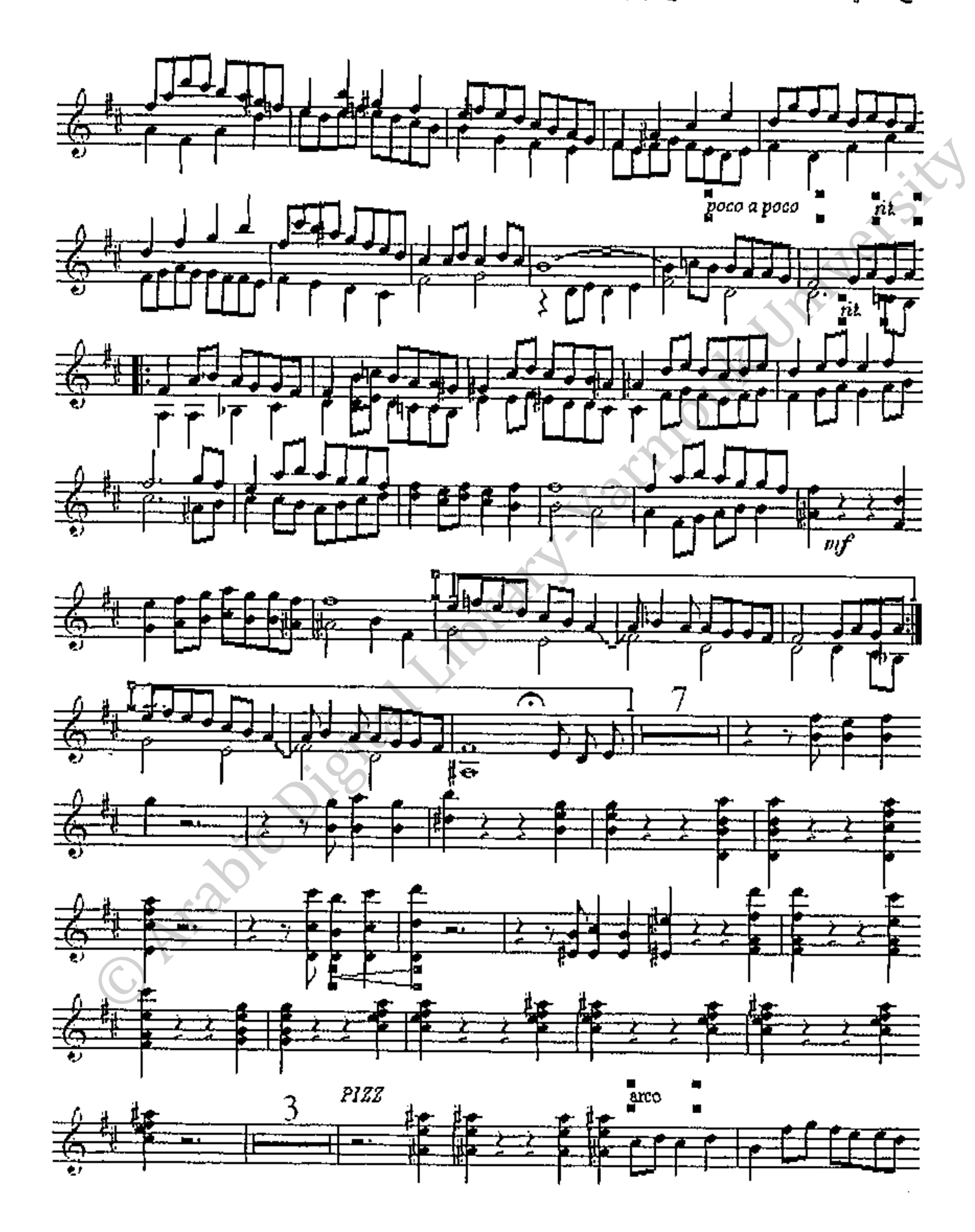


تابع- في هوى شمس الملاح (5)
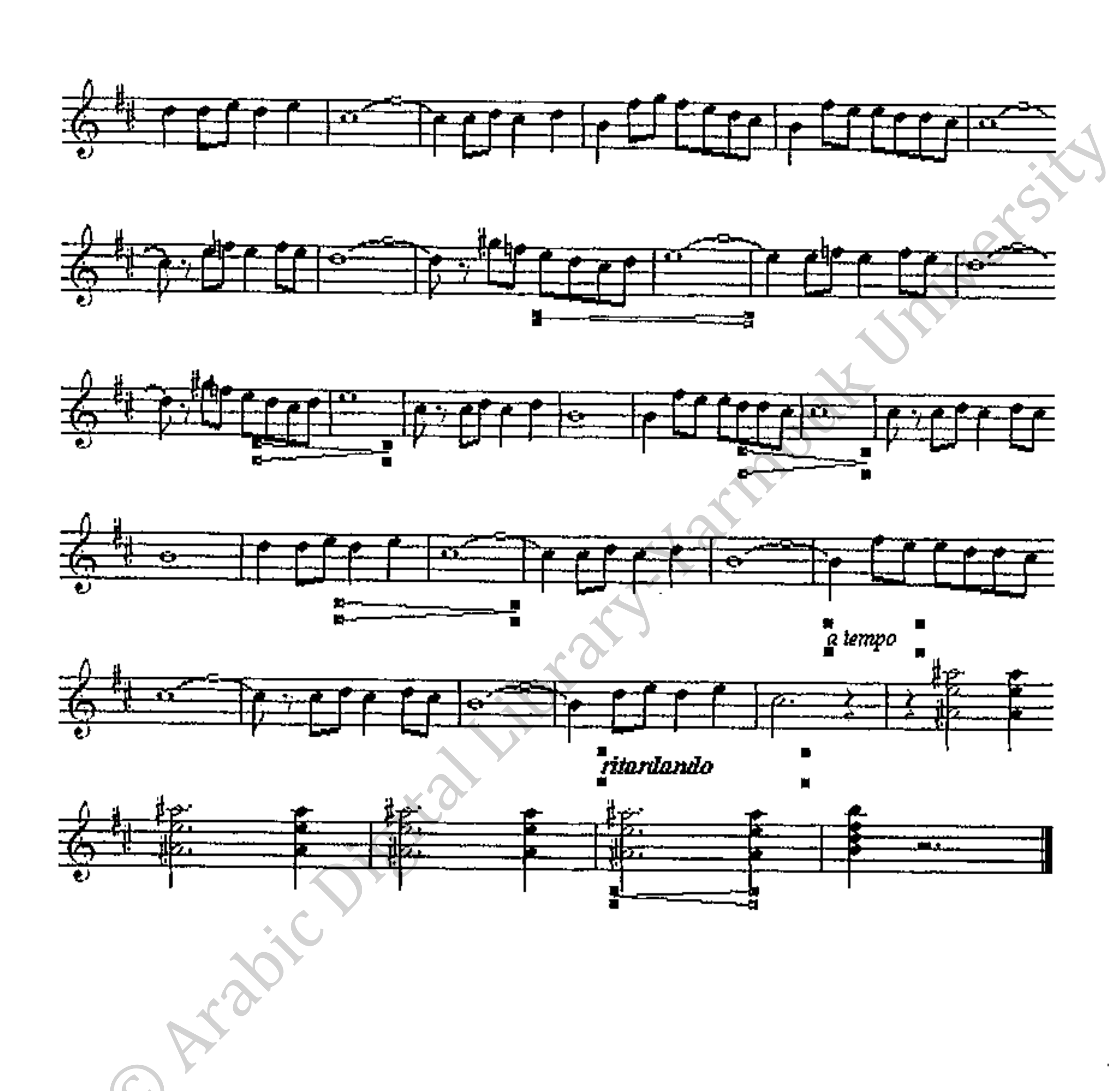


تابع- في هوى شمس الملاح (6)



تابع- في هوى شمس الملاح (7)
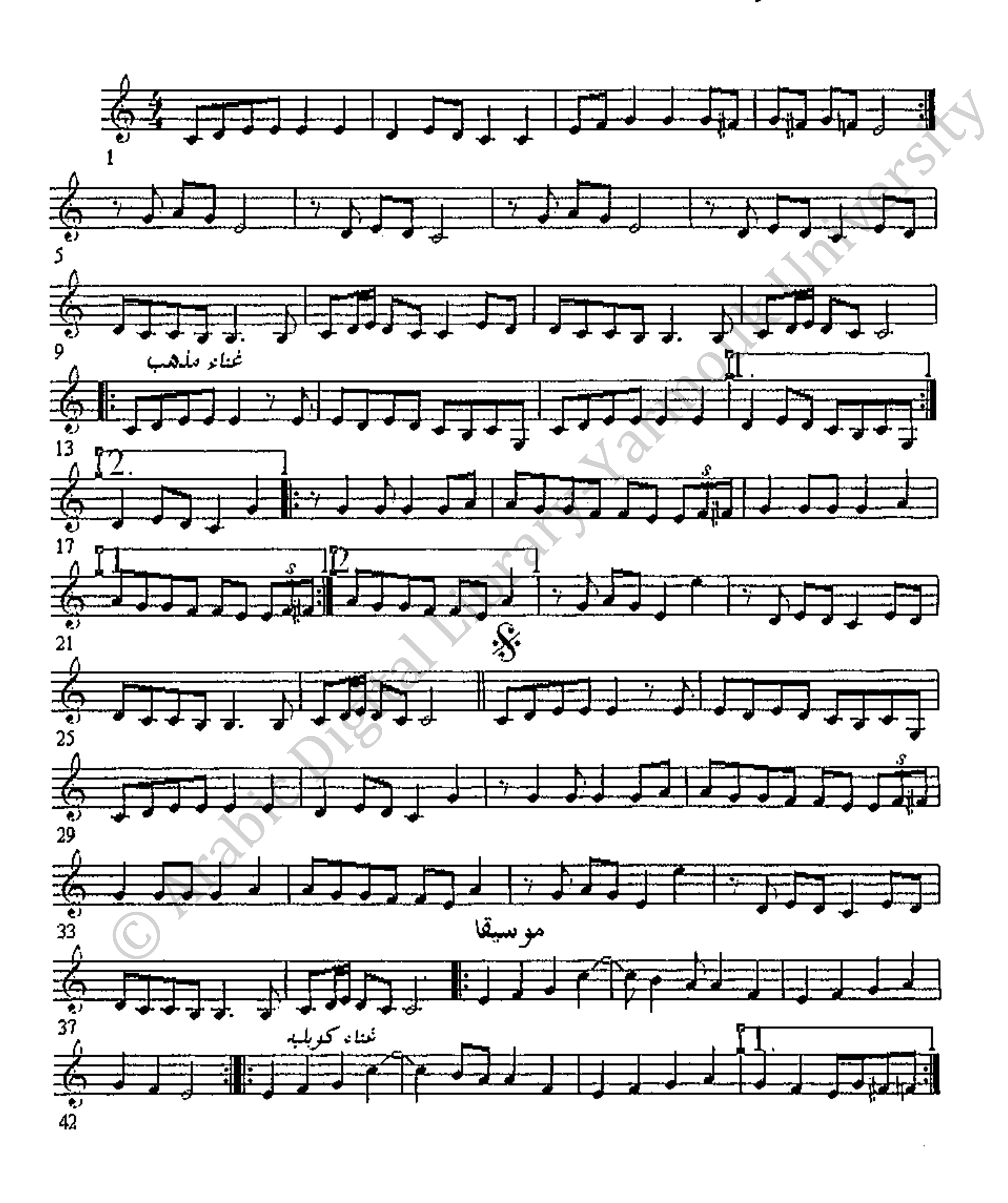


تابع- في هوى شمس الملاح (8)
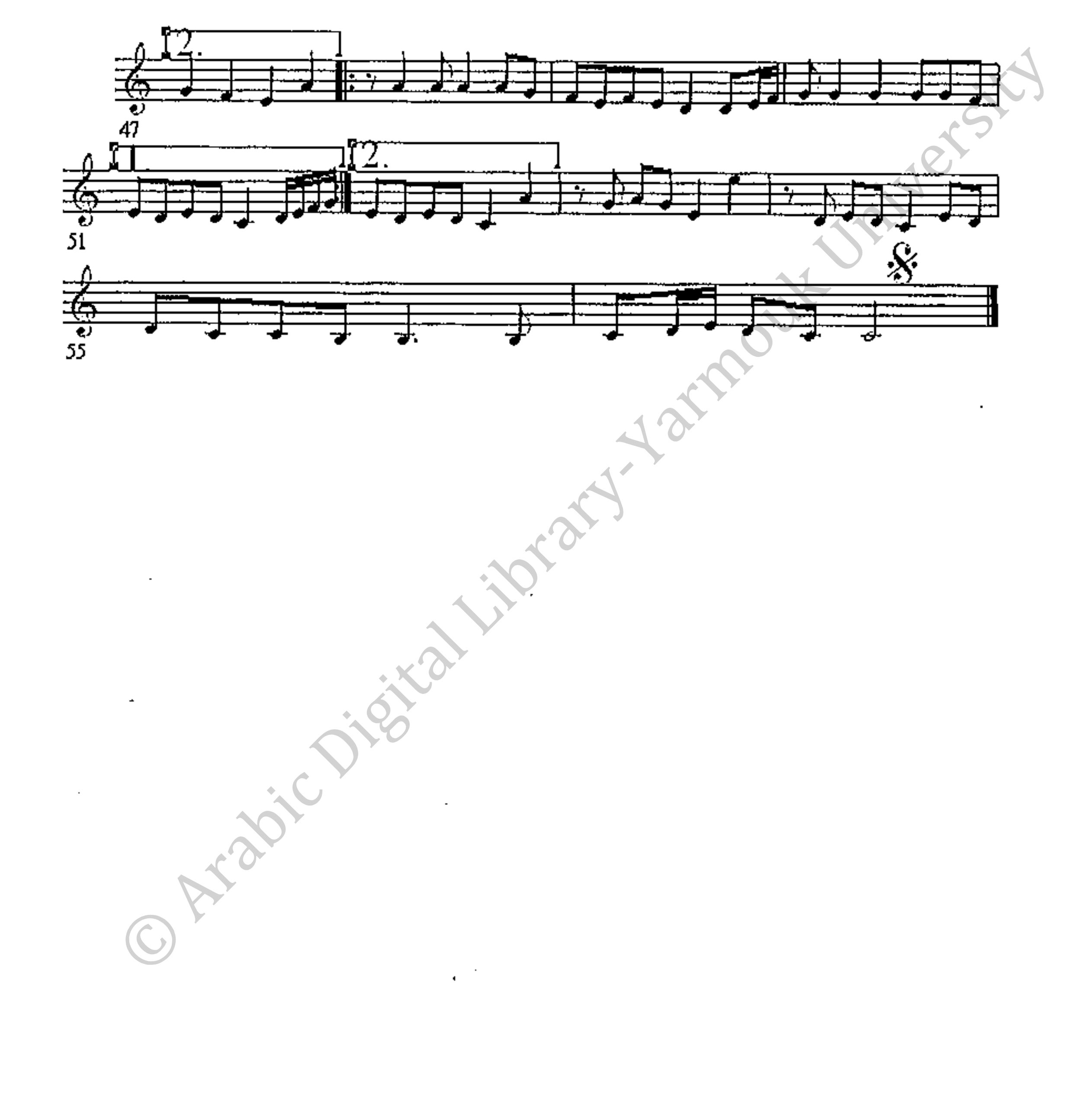


قولو له يا خلق الله

غناء: جميل النمري　　　　　　　　ألحان وكلمات: محمد وهيب
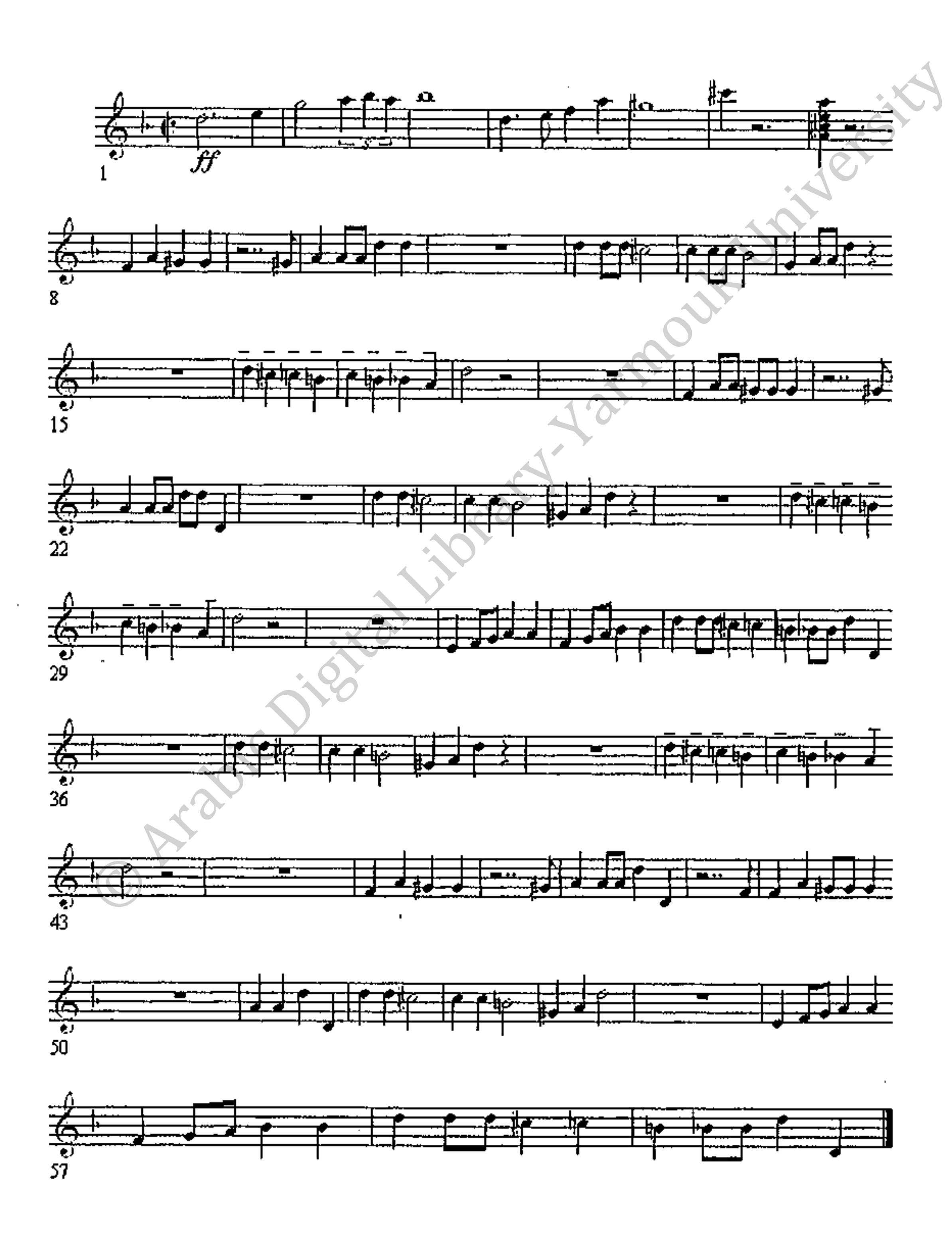


تابع- قولوا له يا خلق الله (2)



الســاحرة

الحان: يوسف خاشو

كلمات: محمود الشلبي
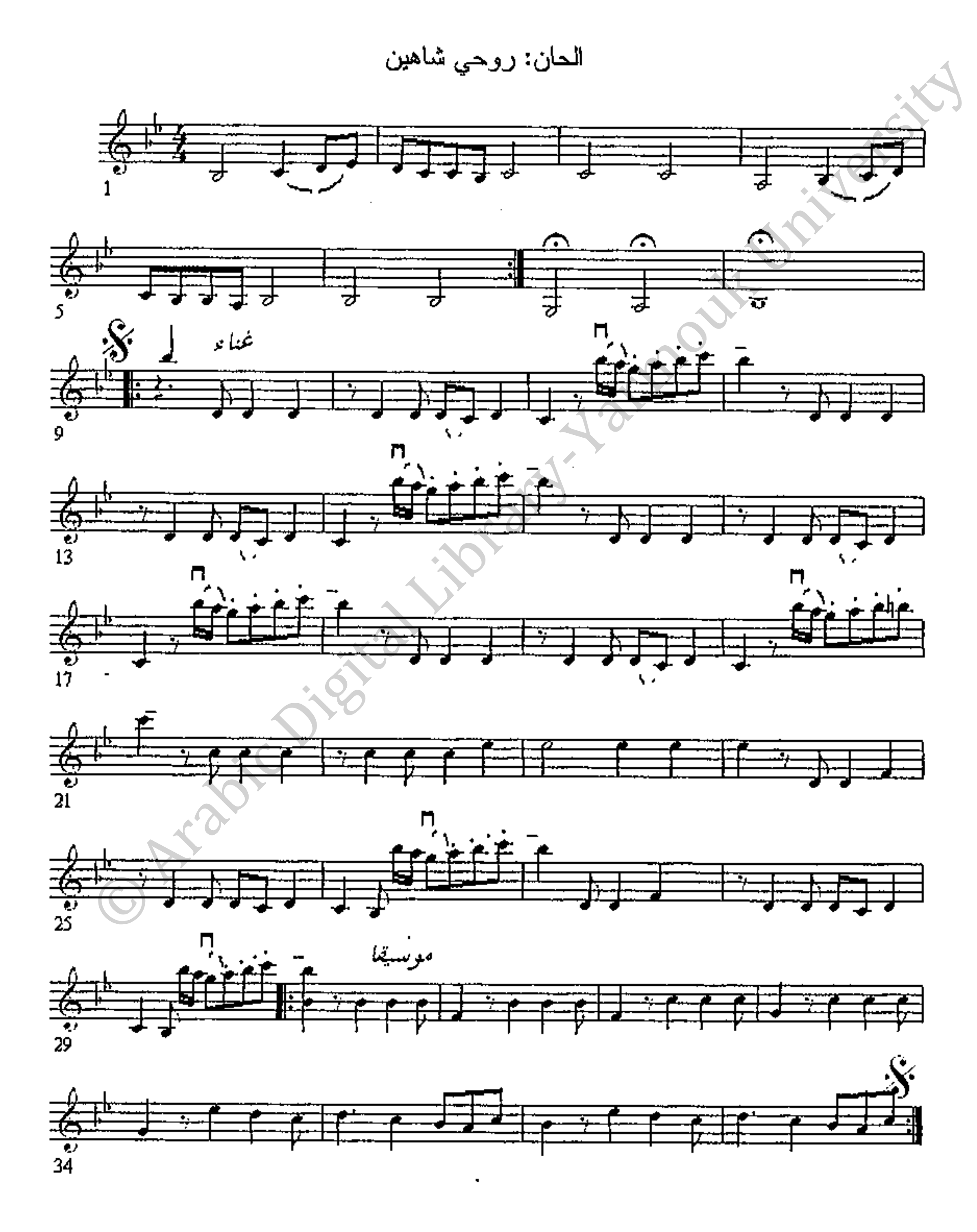


أبيعك يـــا منى عيني

غناء: فارس عوض

كلمات: وليد عليدي

الحان: روحي شاهين
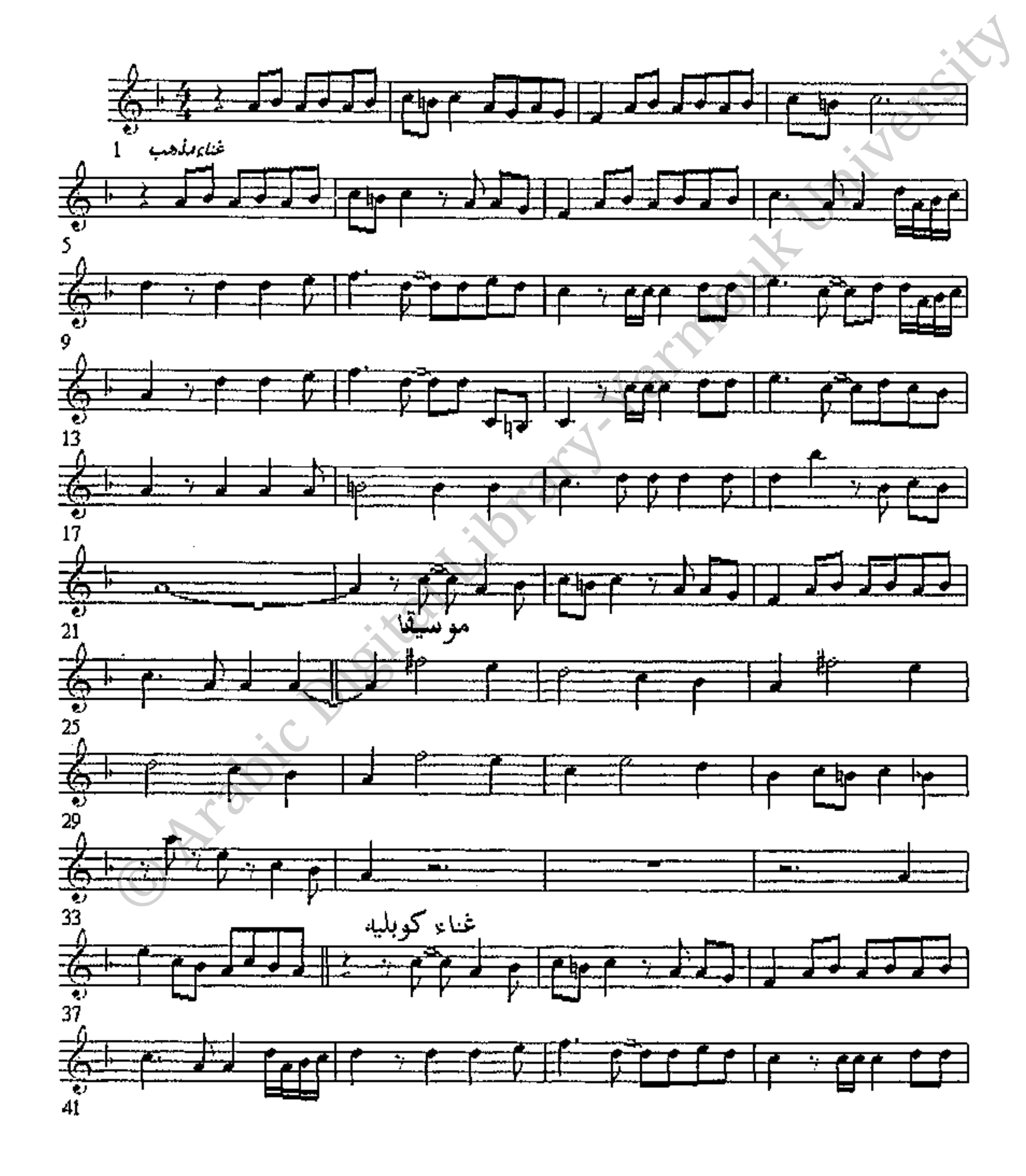


الخيـــانة

كلمات: سليمان عبّود

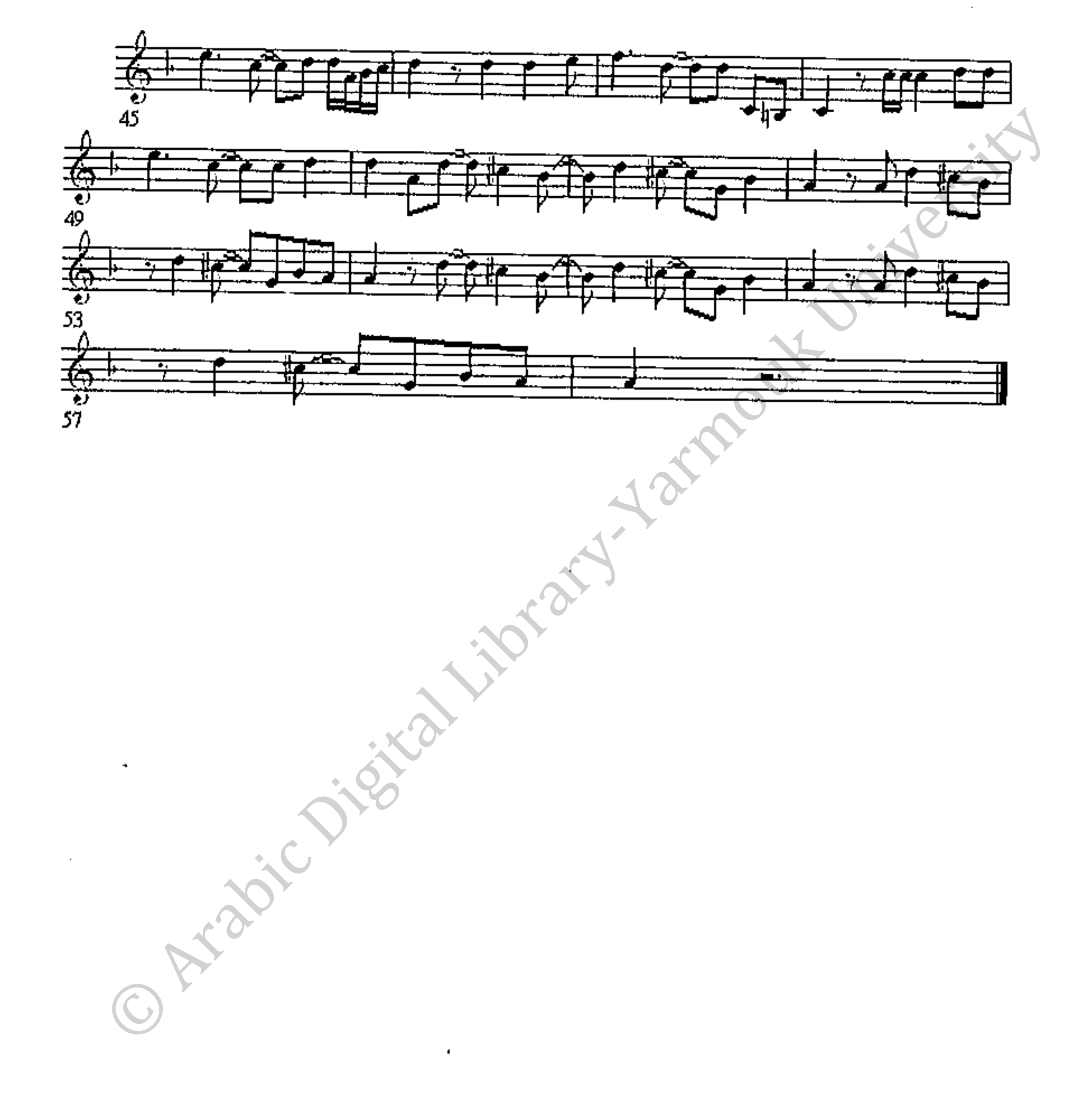
غناء: رامي شفيق

توزيع موسيقي: مراد دمرجيان

ألحان: رامي شفيق



تابع–الخيانة (2)



ABSTRACT

Jubrail, George Asaad George.(2007). Performance Methodologies Development on the violin in Jordanian Musical Works. Master Dissertation, Yarmouk University. (Supervisor: Professor Nabeel Al-Darras).

This study aimed at investigating performance methodologies development on the violin in Jordanian Musical Works and the circumstances that promoted its projection in musical performances in Jordan; it also aimed at investigating the expressive beauties that can be achieved by such methodologies. To achieve the aim of the study, a large number of Jordanian Musical Works have been investigated in the Jordanian broadcasting, and the records of tradition survey project has been studies by the researcher in addition to several visits to local studios which are: Arts studio for art production; Ghazi Al-Sharqawi & sons studio for art production and Sawt Amman for art production to study several modern instrumented musical works, also, he performed special visits to some Jordanian composers to listen to their private musical works. The sample of the study consisted of thirty one (31) Jordanian musical works including their performance methodologies.

The researcher addressed Performance Methodologies Development on the violin in Jordanian musical works, as he divided the study into five chapters as follows:

The first chapter addressed the introduction, the problem, significance and objective of the study and his methodology, as well.

The second chapter included the literature directly or indirectly related to this study.

The third chapter addressed playing techniques on the violin performed by left and right hand according to the European schools, however he firstly focused on the

violin players in Jordan trying to sort them into five generations and he discussed the parts of the violin, as well.

The fourth chapter included the methodology, study population and sample in addition to the way he proceeded to perform this study. The researcher studied a sample of Jordanian musical works including their different performance methods and to confirm the diversity of such works, he investigated the relevant archive to collect relevant data.

The researcher followed the following order of right and left hand performance based on the extent of importance of using such methods in the musical Jordanian works:

Left hand performance methods: Vibrato, Glissando, Flageolet, and Portamento.

Right hand performance methods: Legato, Staccato, Detache, Pizzicato, Marcato and Spiccato.

The fifth chapter addressed the achieved results the main of which is investigating Performance Methodologies Development on the violin in Jordanian musical works. The above mentioned methods are:

First: Left hand performance methods: Vibrato, Glissando, Flageolet, and Portamento which complies with the singing nature of these works such methods demonstrate several expressive features of the musical works and play a vital role in the performance process development and in site the taste and beauty to make performance live and expressive. Such methods can be used to change the audio tone of the violin making it and new instrument with its special significant feature through the attachment of violin sound with that of the flute, "Nay" *(Flute Oblique)* & 'kawala"; also it can approach the human sound through translating what the singer performs of sound movements trying to imitate him which increased the important of

the role of the performer and the feature of individual improvisation in performance also appeased. These methods facilitate also the performance process of some parts that include difficulties in moving through positions.

Second: Right hand performance methods: Legato, Staccato, Detache, Pizzicato, Marcato and Spiccato. And what such methods may achieve of features that are reflected in the service of the musical works as the use of various are forms (connected/ disconnected) and identify the part which is played on where the used area of the arc plays a vital role in the performance process and helps in the enrichment of the expressive process of the musical works. Using various arc shapes can highly rush fast tort-series in compliance with the interactive method of the musical work and serving the required expressive idea which may help to form interconnected motifs. Also they can deepen sense of rhythm through exhibiting the toned rhythm pressures of some rhythm forms, also they can make performing different tones transfers easily possible in addition to support the rhythm pressure of the poetry text in the musical work.

Further, the circumstances that helped in making the violin clear in music in Jordan were investigated some of which are: delegation of some musical scholarship in the field of music (The Jordan Music Institute; Music Department at Yarmouk University; The National Institute for music and The Jordanian Music Academy) and the big role of media (Audio and Visual - Audio Means) such as radio and TV in monitoring the musical taste, also several musical bands appeared such as (Radio and TV band, Al-Nagham Al-Arabi band, Fuhais and the band of Artists Association) when the violin played an essential role in forming such bands.